



Le moi, la fiction et l'histoire dans les oeuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun

Catherine Ponchon

► To cite this version:

Catherine Ponchon. Le moi, la fiction et l'histoire dans les oeuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun. Littératures. Université de Bourgogne, 2014. Français. NNT : 2014DIJOL017 . tel-01136943

HAL Id: tel-01136943

<https://theses.hal.science/tel-01136943>

Submitted on 30 Mar 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE

Faculté de Dijon

École doctorale : Langage Idées Société Institutions Territoires

U.F.R. Lettres et Philosophie

**Le moi, la fiction et l'histoire
dans les œuvres de Serge Doubrovsky,
Georges Perec et Jorge Semprun**

**Thèse présentée par Catherine PONCHON
sous la direction de M. le Professeur Jacques POIRIER
pour l'obtention du doctorat de Lettres modernes.**

**Membres du jury : M. Bruno BLANCKEMAN
M. Claude BURGELIN
M. Jacques POIRIER
M. Philippe WEIGEL**

Soutenance : 18 septembre 2014

*Je tiens à exprimer toute ma gratitude à
Monsieur le Professeur Jacques Poirier qui m'a
patiemment accompagnée tout au long de ce
parcours de recherche. Sa générosité et
l'érudition dont il m'a fait bénéficier ont permis à
cette thèse d'aboutir.*

UNE PETITE HISTOIRE

Nous souhaiterions commencer cette recherche en racontant plusieurs « petites » histoires. La lecture des œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun a fait résonner leurs échos. Écho crescendo que nous n'entendions tout d'abord pas, puis qui nous a surpris. Des petites voix se sont faites ainsi plus insistantes, des ombres ont commencé à prendre corps. Notre lecture est devenue à notre plus grand étonnement symphonie, une symphonie de petites voix chantée par un cortège d'ombres.

La Wehrmacht franchit le Rhin le 15 juin 1940. L'Alsace est maintenant aux mains des Allemands. Le 17 juillet, l'Alsace est à nouveau attachée à l'Allemagne. Le soldat Georges Ponchon n'aurait pas dû partir sur le front russe en 1943, il n'était pas Alsacien. Il n'aurait pas dû être enrôlé dans l'armée allemande, incorporé de force. Le 24 août 1944, le soldat Georges Ponchon est mort sur le front russe. Il laisse derrière lui une veuve et deux petits garçons. Le petit Georges est l'aîné, il a six ans. Il ne comprend pas bien. Il devine la tristesse, les silences. L'armée allemande a renvoyé une boîte contenant les affaires du soldat mort, une boîte secrète. Il n'a pas le droit d'y toucher. À l'intérieur se trouve une gourmette avec un numéro et un portefeuille, troué par un éclat d'obus. Une photo avait été glissée dans le portefeuille, le petit Georges y est représenté en compagnie de son frère. La photo est, elle aussi, trouée. Longtemps, le petit Georges attendra le retour de son père soldat. Certaines nuits, il fera même le guet, croyant entendre ses pas. Il n'y aura pas de retour, pas de corps, pas de sépulture. En 1962, un nouveau monument aux morts est érigé au village, le premier datant de la Grande Guerre avec ses inscriptions en français, avait été détruit par les

Allemands. Le nom du soldat Georges Ponchon y est gravé. Beaucoup de noms suivent et précèdent le sien. « À nos morts ». La petite fille que j'étais alors se souvient : le jour de l'armistice, le 8 mai, les enfants de l'école venaient toujours réciter un poème. L'instant était solennel. Je regardais alors toujours le nom de mon grand-père, gravé dans la pierre blanche. Un jour, ce fut mon tour de déclamer un poème. Rencontre de deux petites voix. Promesse d'une petite fille de toujours être attentive aux voix du silence.

Déjà une autre petite voix se faisait entendre. Voix de soprane. Une belle voix. Elle faisait écho à une voix espagnole, celle de la mère de Jorge Semprun, morte à trente sept ans des suites d'une septicémie. Duo. Ma grand-mère maternelle est morte à trente-six ans en 1937 d'une septicémie. Ma mère est alors âgée de quelques mois. Un voile de silence entoure cette mort. Sur la portée, les notes sont des blanches, suivies de soupirs. Elles racontent le blanc, les silences, les secrets des histoires familiales.

Puis sont venues les voix des cœurs. À l'espagnol de Jorge Semprun, répond l'espagnol du père adoptif de mon père. Le Yiddish de Serge Doubrovsky fait écho à l'alsacien. Symphonie. La voix gutturale des Allemands, voix de stentor, leur concert de « los, los los! » « schnell, schnell! », c'était la voix de l'occupant. L'Alsace était allemande. Il était interdit de parler français. L'école était allemande. Mes parents ont appris à lire et écrire en allemand. Même les patronymes devaient avoir une consonance allemande. Ponchon, trop français, était devenu Ponchen. Voix dissonante.

Finale. Les ombres disparaissent.

Sommaire

| | |
|---|----------|
| Remerciements ----- | page 1 |
| Une petite histoire ----- | page 2 |
| Abréviations ----- | page 6 |
| Introduction ----- | page 7 |
| Chapitre 1 - LA PETITE ET LA GRANDE HISTOIRE----- | page 28 |
| Chapitre 2 - « BIOGRAPHÈMES »----- | page 79 |
| Chapitre 3 - UNE IMPOSSIBLE HISTOIRE----- | page 146 |
| Chapitre 4 - « IL SERAIT UNE FOIS »----- | page 213 |
| Chapitre 5 - L'ÉCRITURE ET LA SURVIE----- | page 313 |
| Conclusion----- | page 372 |
| Bibliographie ----- | page 386 |
| Annexes ----- | page 423 |
| Table des matières ----- | page 429 |
| Résumé ----- | page 432 |

Abréviations

Les éditions de référence sont décrites dans la bibliographie.

Ces abréviations, suivies du numéro de la page, seront mises entre parenthèses.

Serge Doubrovsky

| | |
|------------|----------------------------|
| Ds | <i>La Dispersion</i> |
| Fs | <i>Fils</i> |
| LVI | <i>La Vie l'instant</i> |
| AS | <i>Un Amour de soi</i> |
| LB | <i>Le Livre brisé</i> |
| AV | <i>L'Après-vivre</i> |
| LPC | <i>Laissé pour conte</i> |
| HP | <i>Un homme de passage</i> |

Georges Perec

| | |
|-------------|---|
| LC | <i>Les choses</i> |
| QVC | <i>Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?</i> |
| HQD | <i>Un homme qui dort</i> |
| Da | <i>La Disparition</i> |
| Ree | <i>Les Revenentes</i> |
| LBO | <i>La Boutique obscure</i> |
| EsEp | <i>Espèces d'espaces</i> |
| WSE | <i>W ou le souvenir d'enfance</i> |
| JMS | <i>Je me souviens</i> |
| LVME | <i>La vie mode d'emploi</i> |
| Cdt | <i>Le Condottière</i> |
| JSN | <i>Je suis né</i> |

Ellid *Récit d'Ellis Island*
P/C *Penser/classer*
E/C1 *Entretiens et conférences I*
E/C2 *Entretiens et conférences II*
IO *L'Infra-ordinaire*
BO *La Boutique obscure*
VH *Le Voyage d'Hiver*

Jorge Semprun

GV *Le Grand Voyage*
Evt *L'Évanouissement*
DRM *La Deuxième mort de Ramon Mercader*
AFS *Autobiographie de Federico Sanchez*
QBD *Quel beau dimanche !*
Alg *L'Algarabie*
Mb *La Montagne blanche*
NR *Netchaïev est de retour*
FSVS *Federico Sanchez vous salue bien*
EV *L'Écriture ou la vie*
AVC *Adieu vive clarté...*
MQF *Le Mort qu'il faut*
MVC *Montand la vie continue*

INTRODUCTION

1° Des *Mémoires* du Vicomte à l' « Autobiographie de Tartempion¹ »

*Bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !²*

« Il est passé le temps des félicités individuelles [...]. En vain vous espérez échapper aux calamités de votre siècle par des mœurs solitaires [...]. Nul ne peut se promettre un moment de paix : nous naviguons sur une côte inconnue, au milieu des ténèbres et de la tempête³ ». En 1794, Chateaubriand, malade, exilé à Londres, commence la rédaction de l'*Essai historique sur les révolutions anciennes et modernes* : « On y voit presque partout, dit-il, un malheureux qui cause avec lui-même ; dont l'esprit erre de sujet en sujet, de souvenir en souvenir [...] ». « À sauts et à gambades », de Montaigne à Rousseau, l'aristocrate breton,

¹ « L'autobiographie de Tartempion » est le titre d'un chapitre du *Livre brisé* de Serge Doubrovsky.

² « Adieu, vive clarté ... » : ces trois mots, hémistiche de *Chant d'automne* de Charles Baudelaire, ont été choisis par Jorge Semprun comme titre pour l'un de ces récits.

³ François-René Chateaubriand, *Essai sur les révolutions*, [1797], [1814], *Génie du christianisme*, M. Regard (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

« désormais isolé sur terre⁴ », cherchera avec les *Mémoires de ma vie*, futures *Mémoires d'Outre-Tombe*, à inventer une écriture pour raconter une vie dans son siècle et décrire deux mondes, le nouveau et l'ancien, séparés par « un fleuve de sang⁵ ». Mais comment inscrire ce moi dans le récit des événements ? Quelle forme inventer ? Quelle posture énonciative trouver pour lier petite et grande histoire, l'homme et l'écrivain, l'homme politique et les événements généraux ? Ces interrogations poétiques, posées par cet « aristocrate dépossédé⁶ », seront reprises par un autre ancien ministre, « revenant » d'un autre monde et qui éprouvera le besoin d'écrire et d'interroger sa traversée du siècle :

Dans mon expérience vécue, raconte Jorge Semprun, un peu parce que je l'ai choisie et beaucoup du fait des hasards du XX^e siècle, de l'exil, de la Résistance, de la déportation, toutes choses que je n'ai pas choisies mais qui m'ont été imposées par l'Histoire, il y a une matière tellement romanesque que j'ai une tendance inévitable, objective à élaborer à partir de cette matière là⁷.

Comment articuler l'histoire personnelle et l'histoire générale, comment écrire le moi et narrer l'Histoire ? L'individu doit-il se penser en elle par un retour sur soi ? « J'ai voulu engager une réflexion historique, non pas comme historien qui se penche sur les causes, mais simplement en retrouvant les traces de cette expérience dans mon histoire⁸ » précisera Serge Doubrovsky. Raccrocher ainsi le fil de soi à la trame de l'Histoire. Quête et enquête.

⁴ *Les Rêveries* de Jean-Jacques Rousseau débutent ainsi : « Me voici donc seul sur la terre ».

⁵ François-René Chateaubriand, « Préface testamentaire », *Mémoires d'outre-tombe*, édition établie et commentée par J.C. Berchet, Paris, Classique Garnier, 1989, T. 1, p. 844.

⁶ Jacques Lecarme, « Ministres autobiographes », in *Chateaubriand mémorialiste, colloque du centenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000, p. 302.

⁷ Jorge Semprun, *Le langage est ma patrie, Entretiens avec Franck Appréderis*, Paris, Libella, 2013, p. 32.

⁸ Entretien de Serge Doubrovsky avec Michel Contat, in *Les moments littéraires*, n°10 - 2^e semestre 2003, p. 29.

L'écriture de soi et l'écriture de l'Histoire ont exercé un fort attrait sur les écrivains de la première moitié du XIX^e siècle, analyse Gérard Rannaud⁹. La Révolution permet simultanément au peuple de prendre conscience de son destin et à l'individu de prendre conscience de soi. Le Moi s'inscrit ainsi dans l'Histoire. « Je suis née l'année du couronnement de Napoléon, l'an XII de la République française (1804)¹⁰ » raconte George Sand. « Je suis né le samedi 7 mars 1936 [...]. Longtemps j'ai cru que c'était le 7 mars 1936 qu'Hitler était entré en Pologne » (WSE, p. 35), écrira Georges Perec, un peu plus d'un siècle après. L'annonce de la date de naissance est faite par rapport aux événements historiques, la petite histoire se mêle à la grande. Mais le « H » de Hitler et de la « grande » Histoire seront chez Georges Perec, le signe d'un anéantissement, de la destruction de cette petite histoire.

La démocratisation de la société ouvre Mémoires et témoignages à tous les horizons sociaux. La généalogie n'est plus indispensable pour raconter ses Mémoires : *La Déclaration des droits de l'homme* a « fait de la vérité et de la justice une affaire humaine ». « Qu'est-ce qu'un nom dans notre monde révolutionné et révolutionnaire¹¹ ? » s'interroge George Sand en préambule à son *Histoire de ma vie*.

« L'individu moderne se sait double désormais : citoyen quoi qu'il en ait et aussi pure intériorité. La littérature du moi s'en trouve définitivement transformée¹² » précise Gérard Rannaud. L'individualisme devient une valeur morale et politique. Les Mémoires sont le vecteur privilégié pour se dire et dire l'Histoire. Mais le « Moi », ce moi moralement si « haïssable » doit-il s'affirmer ou se faire discret ? Comment raconter, comment éviter la juxtaposition du récit de sa propre histoire avec le récit du monde ? La prolifération de la

⁹ Gérard Rannaud : « Écrire le moi, écrire l'histoire ? », in *Le moi et l'Histoire*, Textes réunis par Damien Zanone avec la collaboration de Chantal Massol, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 2005, p. 11.

¹⁰ George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, G. Lublin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970 -1971, 2 tomes, t.1, p. 13.

¹¹ George Sand, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, op. cit., p. 140.

¹² Gérard Rannaud, « Écrire le moi, écrire l'histoire? », in *Le moi et l'Histoire*, op. cit., p. 13.

littérature intimiste en Europe va conduire à un « nouveau clivage entre ce “genre” des Mémoires et ce qu’on ne va pas tarder à nommer *autobiographie*¹³ ». Ce mot étranger, précise Jean-Claude Berchet, déjà apparu en Angleterre et en Allemagne, à partir de la fin du XVIII^e, « a connu en France une diffusion tardive, dans un contexte lexical où il ne pouvait être défini que par rapport, et en définitive que par opposition avec le genre “national” des Mémoires¹⁴ ». L’autobiographie définirait ainsi davantage l’histoire d’une personnalité, les mémorialistes seraient des témoins ou des acteurs d’évènements :

Il faut se garder de confondre les autobiographies avec les mémoires, quoique dans ces derniers, les narrateurs se trouvent aussi plus ou moins en scène. L'autobiographie est une confession, un développement psychologique, un drame intérieur mis à nu. L'auteur de mémoires n'est pas tenu de rendre compte de ce qui se passe au fond de l'âme ; il n'a promis au lecteur que des notes, des explications; il a écrit le commentaire de l'histoire; l'autobiographie fait le roman du cœur.

Chateaubriand avec ses *Mémoires d'outre-tombe* a fait de ce clivage « un ferment d'invention poétique¹⁵ » souligne Damien Zanone. Dans la constellation des écritures du moi, cette démarche hybride, s’inscrivant à la frontière de genres, reste une petite étoile solitaire. Les espoirs de la révolution s'effondrent avec le fiasco de juin 1848. Le monde est sans avenir. Retour à soi. « Les écritures personnelles ou intimes sont désormais dominantes¹⁶ » précise Sébastien Hubier. « La littérature se détache de l'Histoire (le seul Hugo mis à part) maintenant sombre et bientôt tragique et l'abandonne aux travaux d'une science nouvelle pour se recentrer de plus en plus sur l'individu et la sphère de l'intime¹⁷ ».

¹³ Jean-Claude Berchet, « Les Mémoires d'outre-tombe : une « autobiographie symbolique » », in *Le moi et l'Histoire*, op. cit., p. 43.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Damien Zanone, *L'autobiographie*, Paris, Éditions Ellipses, 1996, p. 69.

¹⁶ Sébastien Hubier, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 40.

¹⁷ Gérald Rannaud, « Écrire le moi, écrire l'histoire? », in *Le moi et l'Histoire*, op. cit., p. 11.

Mais pour « écrire l'histoire de sa vie, il faut avoir vécu¹⁸ » fait remarquer Alfred de Musset, ou être « connu ». Stendhal, fort de son expérience de biographe, où il apprit à construire l'histoire d'une personne, souhaite également interroger l'histoire de ce « Moi » inconnu, faire resurgir, au fil de l'écriture, le sens de ce « Moi ». Ce désir d'écriture de soi, cette « volonté de vérité » s'accompagne d'une réflexion sur l'écriture de l'Histoire, où l'auteur cherche à concilier vie individuelle et tableau d'une époque. L'histoire sera vue à travers la vie d'un individu :

J'ai écrit les vies de plusieurs grands hommes : Mozart, Rossini, Michel Ange, Léonard de Vinci. Ce fut le genre de travail qui m'amusa le plus. Je n'ai plus la patience de chercher des matériaux, de percer des témoignages contradictoires, etc. ; il me vient l'idée d'écrire une vie dont je connais fort bien tous les incidents. Malheureusement, l'individu est bien inconnu, c'est moi¹⁹.

Quel lecteur aurait réellement envie de lire « l'autobiographie de Tartempion » se demandera également Serge Doubrovsky, l'Histoire ne retient-elle pas que « les noms de ceux qui l'ont faite » ? (LB, p. 329)

L'autobiographie n'est pas un genre démocratique : une chasse gardée, un club fermé, un privilège jaloux. Réservé aux importants de ce monde, grands écrivains, capitaines d'armée, d'industrie. Pour les chefs, les meneurs, les géants, les nababs. Je suis un nabot. [...] J'aimerais tenter d'esquisser le récit de ma vie. Ce qu'on est convenu d'appeler une autobiographie. Je me rends parfaitement compte qu'un tel récit ne saurait avoir qu'un seul titre : L'Autobiographie de Tartempion (LB, p. 329-330).

Pour tenter de comprendre les vicissitudes de la vie, les écrivains privilégient en ce début de XX^e siècle l'intuition à l'intelligence, c'est le début d'une étonnante « quête de soi-même » et

¹⁸ Alfred de Musset, *La Confession d'un enfant du siècle*, Paris, coll. « Livre de Poche », 2003, p. 57.

¹⁹ Stendhal, *Œuvres intimes*, Victor Del Litto (éd), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 970.

de la complexité de la vie intérieure. Les découvertes de la psychanalyse bouleversent encore les velléités de la connaissance du moi. L'autobiographie classique dans son acception traditionnelle devient impossible. « À la fin du XX^e siècle, on ne fait pas [de l'autobiographie] comme on pouvait faire à la fin du XVIII^e »²⁰ souligne Serge Doubrovsky. Narcisse voit son image se brouiller dans une eau agitée par des remous de plus en plus profonds. L'image devient trouble, fragmentée, presque inquiétante. L'autobiographie entre dans « l'ère du soupçon ». La nouvelle autobiographie, « indissociable des éléments novateurs du Nouveau Roman »²¹ » prendra lentement forme.

En publiant *Fils*, à la fin des années soixante dix, Serge Doubrovsky se place triomphalement sur la « case aveugle »²² du schéma structural de Philippe Lejeune qui théorisait autour de la notion de « Pacte autobiographique ». Il a fondé, lui, dit-il : « un pacte romanesque par attestation de fictivité »²³. Son livre est sous titré roman, et auteur, narrateur et personnage répondent à la même identité onomastique. Sa personne devient son propre personnage. Sa vie est un roman, il fait un roman de sa vie. Il sera le héros de son histoire, la petite. Il appelle cela son « autofiction »²⁴, « une fiction de faits strictement réels ». L'autofiction avait un socle. Serge Doubrovsky, au fil de son œuvre, l'a progressivement taillée. Du sur mesure, « une écriture pour l'inconscient »²⁵ » précise-t-il.

²⁰ « Entretien avec Serge Doubrovsky à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte* en janvier 1999 », par Alex Hugues, The University of Birmingham, site internet de la revue *French Studies*

²¹ Jeannette M. L. Toonder, *"Qui est je" L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Peter Lang SA Éditions Scientifiques Européennes, 1999, p. 205.

²² Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil Poétique, 1975 – nouvelle édition augmentée, Points/essais, 1996.

²³ Serge Doubrovsky : « Autofiction et écriture de soi », Conférence prononcée à Dijon en novembre 2000.

²⁴ Nous ne mettons plus de guillemets à ce néologisme, entré maintenant dans le langage littéraire commun. En effet, depuis 2003, il se trouve dans l'édition du *Petit Larousse* et du *Robert*.

²⁵ Serge Doubrovsky : « Écrire sa psychanalyse », in *Parcours Critique*, Galilée, 1980, p. 195.

Aujourd'hui théoriciens et écrivains veulent apporter leur pierre à l'édifice, certains retravaillent le socle, que d'autres cherchent à ébranler. L'autofiction semble être devenue « une tendance majeure de la fiction romanesque »²⁶ analyse Jacques Lecarme.

2° Le « moi » et l'Histoire

*O Medjinoûn, dis-nous que rien de tout ceci n'est vrai
Je ne peux pas, murmurait-il, c'était comme toujours ce
déchirement
[...] Il y a des choses que je ne dis à personne Alors
Elles ne font de mal à personne Mais
Le malheur c'est
Que moi
Le malheur le malheur c'est
Que moi ces choses je les sais*²⁷

L'horreur des deux guerres mondiales, l'univers concentrationnaire, les génocides et assassinats massifs au nom d'idéologies meurtrières, la bombe atomique vont faire exploser le « Moi ». Ce « Moi » disloqué, anéanti, s'empare tout de même de la parole, habité par un besoin fiévreux de raconter, de témoigner. Puis silence. « Qui aurait été disponible, en ces temps-là, à une écoute inlassable des voix de la mort » (EV, p. 167) interroge Jorge Semprun. La Guerre finie, on voulait revivre « comme avant »²⁸. Puis silence. Silence parce que pour

²⁶ Jacques Lecarme : « Origines et évolution de la notion d'autofiction », in *Le roman français au tournant du XX^e siècle*, sous la direction de Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

²⁷ Louis Aragon, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, 1963, p. 290.

²⁸ « Annette Wieviorka précise que "la différence majeure entre la production des deux littératures [celle de la Première Guerre mondiale et celle de la Seconde] se trouve du côté du public. Maurice Rieuneau note que les écrivains traitant de la Grande Guerre étaient assurés de trouver un public favorable : les millions d'anciens combattants. Rien de tel pour les survivants de la déportation : leur nombre est insuffisant pour créer un véritable "marché". Or les éditeurs ne sont pas des philanthropes : ils souhaitent que leurs livres se vendent. Le succès d'un ouvrage entraîne souvent la parution consécutive d'ouvrages sur le même thème. C'est l'absence de marché,

certaines « revenants » la parole renvoyait à la mort, silence encore parce que le public ne voulait pas ou ne pouvait pas entendre. Silence et gêne. Le refoulement est collectif. « On ennuyait », raconte Simone Veil. Silence enfin parce qu'on ne pouvait pas laisser la littérature prendre la parole car la littérature répond à une visée esthétique, elle se déploie dans l'univers de la fiction. Comment associer la « frivolité d'une recherche stylistique », « les broderies de l'invention » à « l'expérience traumatisante des camps²⁹ » ? « Les événements d'Auschwitz, du ghetto de Varsovie, de Buchenwald ne supporteraient certainement pas une description de caractère littéraire. La littérature n'y était pas préparée et ne s'est pas donné les moyens d'en rendre compte³⁰ » faisait remarquer Bertolt Brecht en 1948. Il fallait une forme qui ne fût entachée du moindre soupçon :

Sur la Seconde Guerre mondiale, reconnaît Aharon Appelfeld, presque soixante ans après, on écrivait principalement des témoignages. Eux seuls étaient considérés comme l'expression authentique de la réalité. La littérature, elle apparaissait comme une construction factice³¹.

Pas de fiction donc, il fallait un discours crédible, qui fasse autorité, sur lequel bâtir une mémoire collective, un discours scientifique, reposant sur des faits pour dire la vérité. Mais là aussi, il fallut attendre. *La Destruction des Juifs d'Europe* de Raul Hilberg est publié en 1961 dans l'indifférence générale. L'intérêt du public ne devient manifeste qu'à la fin des années soixante dix. L'Histoire avait quasiment déserté la scène littéraire durant trente ans, « le récit vient au milieu des années 1970 renouveler l'historiographie³² ». Si l'on constate, depuis une vingtaine d'année, un regain pour « la littérature des camps » et plus généralement

d'acheteurs et de lecteurs, qui explique en partie l'arrêt du flux des récits." », cité par Catherine Dana, *Fictions pour mémoire, Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 10.

²⁹ Delphine Hautois, « Le témoignage ou la littérature en question », in *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Textes réunis et présentés par Karsten Garscha, Bruno Gelas, Jean-Pierre Martin, Presses Universitaires de Lyon, collection « Passages », 2006.

³⁰ Bertolt Brecht, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970, p. 244.

³¹ Aharon Appelfeld, *Histoire d'une vie* (1999), Éditions de L'Olivier/Seuil, 2004, p. 127 -128.

³² Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 125.

ce que l'on désigne par « littérature de témoignage », sa réception demeure encore problématique. Comment lire un livre tout à la fois témoignage et fiction ? Nous avons ainsi pu lire le 10 mai 2002 l'article suivant paru dans *Le Monde* signé par Patrick Kéchichian :

Ce qui est généralement admis sans discussion prend une tonalité, une gravité particulières lorsqu'il s'agit des camps de la mort, de la Shoah. Ici l'on demande, l'on exige la vérité. C'est elle qui fait loi. La justification par l'art est beaucoup plus coûteuse. Des voies sont à priori frappées d'interdit, comme celle de la fiction. Car le lieu premier, évident de cette vérité n'est assurément pas le roman.

En 1963, Georges Perec remarquait déjà qu'« [...] à la limite, l'on dirait qu'il est indécent de mettre en rapport l'univers des camps et ce qu'on appelle, avec au besoin, une légère pointe de mépris, la *littérature*³³ ». Le moi et l'Histoire reviennent ainsi sur le devant de la scène au début des années quatre-vingts, mais unis et réunis par la fiction. « Vers la fin, raconte Serge Doubrovsky, j'ai senti qu'il fallait rabattre toute l'histoire de ma vie sur cette période-là [...] Je n'aurais pas écrit si je n'avais pas été l'enfant des années quarante³⁴ ». L'autofiction serait-elle une conséquence de l'impasse dans laquelle l'autobiographie et l'écriture de l'Histoire se trouveraient après Auschwitz ? « L'autofiction est une, voire 'la' forme post-moderne, c'est-à-dire post holocauste, de l'autobiographie³⁵ » fait remarquer Catherine Viollet. Comment raconter, comment se raconter ? Peut-on déceler dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun les linéaments d'une poétique commune ?

³³ Georges Perec, « Robert Antelme ou La Vérité de la littérature », article paru initialement dans la revue *Partisans*, repris dans le volume *L.G. Une aventure des années soixante*, puis dans le volume *Robert Antelme. Textes inédits. Sur L'Espèce humaine, Essais et témoignages*, Paris, Gallimard, coll. « Blanche », p. 173 – 174.

³⁴ Entretien avec Michel Contat, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », in *Génésis*, 16, 2001, p. 119-135.

³⁵ Catherine Viollet, « Troubles dans le genre. Présentation », in *Genèse et autofiction*, sous la direction de Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet, Belgique, Bruylant-Academia s-a, 2007, p. 8.

3° Trois « romans », trois auteurs, trois œuvres et leurs entours

L'Écriture ou la vie, *Le Livre brisé* et *W ou le souvenir d'enfance* formaient notre corpus initial. Auteur, narrateur et personnage y possèdent la même identité onomastique, une triple identité qui est le fondement du « pacte romanesque » signé par Serge Doubrovsky. Mais très vite, à la lecture de ces trois œuvres, nous avons jugé indispensable d'élargir notre corpus à l'ensemble de l'œuvre écrite des trois auteurs.

Serge Doubrovsky redéfinit le concept d'autofiction à chacun de ses romans. Son œuvre est constituée de huit romans, mais également de nombreux essais théoriques et critiques. Racine, Proust et Sartre sont ses figures tutélaires qui accompagnent critique et romancier. *Fils* (1977), son premier « roman » « autofictif », est écrit dans l'ombre de Racine. De Racine et de sa mère. Chaque roman de cet « écrivain de sa vie » est écrit autour d'une femme. Autour de la disparition d'une femme et dans l'ombre d'un homme. *Un amour de soi* (1982) est une réécriture d'*Un amour de Swann*. De Swann à soi, à la recherche du moi perdu. *Le Livre brisé*, prix Médicis 1989, est écrit dans le miroir des *Mots*. Serge Doubrovsky voulait mettre un point final à son œuvre romanesque avec *Laissé pour conte* (1999), prix de l'Écrit intime. Il a oublié d'apposer le point. *Un homme de passage*, son dernier opus, a été publié en avril 2011. Nous l'avons intégré à ce moment-là à notre corpus, ce qui explique sa présence plus discrète dans notre travail de recherche.

L'œuvre de Georges Perec est un puzzle fait de montage, de collage, de découpage. Nous ne pouvions nous contenter d'une seule pièce, même si nous estimions regarder la plus bouleversante. Il nous fallait reconstituer ce puzzle gigantesque dont chaque pièce, participe à une quête autobiographique. Nous avons ajouté en mars 2012, une dernière pièce, *Le*

*Condottière*³⁶, dont le manuscrit avait été refusé en 1960 et que Georges Perec perdit par la suite. David Bellos le retrouva à l'occasion de recherches entreprises pour sa biographie³⁷.

Quant à l'œuvre de Jorge Semprun, c'est une œuvre « en stéréo³⁸ », la fiction appelle la réalité. L'Histoire, la grande, et l'histoire, la petite, résonnent créant une harmonique de thèmes dont seule une lecture exhaustive permet de reconnaître la mélodie, de faire de cette rhapsodie une suite. Jorge Semprun a « mis sa vie dans les livres » (QBD, p.8), son écriture est « une recherche de soi dans et à travers l'Histoire³⁹ ». De nationalité espagnole, il a écrit l'essentiel de son œuvre en français. Cinq récits, écrits en français, la langue de la « distanciation », reviennent plus spécifiquement sur l'expérience de Buchenwald : *Le Grand Voyage* (1963), *L'Évanouissement* (1967), *Quel beau dimanche* (1980), *L'Écriture ou la Vie* (1994) et *Le Mort qu'il faut*, Prix Jean Monnet 2001. *L'Algarabie*, *La Montagne blanche*, *Netchaiev est de retour* et *Vingt ans et un jour* ont été écrits plus directement sous le signe de la fiction même si toute ressemblance avec des personnages ou des événements ayant existé ne semble pas fortuite. Il nous a donc paru nécessaire de les intégrer également à notre corpus. Nous avons encore ajouter à notre corpus *Exercices de survie*, un texte inachevé, paru en 2012.

À ce corpus élargi, au sein duquel nous serons très attentive aux éclats des « mois » disséminés et à l'écho de la grande Histoire, nous avons également ajouté l'ensemble des travaux critiques et théoriques des auteurs, indispensables à l'appréhension de la genèse d'une écriture. L'auteur se donne dans l'écriture et se livre à la lecture, nous dit le critique Serge

³⁶ Georges Perec, *Le Condottière*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2012.

³⁷ David Bellos, *Georges Perec, Une vie dans les mots*, [1993], Seuil pour la traduction française, 1994.

³⁸ Guy Mercadier, « Federico Sanchez et Jorge Semprun : Une autobiographie en quête de romancier », in *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Université de Provence, Études hispaniques 1, 1980, pp. 259-279. Guy Mercadier évoque au sujet de la lecture des romans de Jorge Semprun la notion de « lecture stéréographique », une lecture faite à la fois sur le plan de la fiction et de l'autobiographie. Nous reprenons sa formule.

³⁹ María Angélica Semilla Durán, *Le Masque et le Masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse, 2005.

Doubrovsky, mais « en réalité, chaque lecteur est quand il lit le propre lecteur de soi même ». Les lectures critiques faites par Serge Doubrovsky, Jorge Semprun et Georges Perec seront ainsi également analysées « comme un miroir que l'on promène » le long d'une œuvre, où nous chercherons les reflets d'un « Je » en devenir, les traces d'une époque, les linéaments d'une pensée. Les multiples entretiens accordés par Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun éclaireront également par leur portée métadiscursive œuvres et parcours.

Les trois auteurs n'ont jamais été réunis à notre connaissance. S'ils sont presque de la même génération (Jorge Semprun est né en 1923, Serge Doubrovsky en 1928 et Georges Perec en 1936), ils n'ont ni le même parcours de vie, ni le même parcours d'écriture. Des articles et des thèses ont déjà fait résonner l'œuvre de l'un avec celle de l'autre, autour des thèmes du langage, de l'autofiction. L'Histoire et l'autofiction ont également été un angle d'approche mais ces études ne portaient pas sur les trois auteurs réunis.

4° « Le moi, la fiction et l'Histoire »

*Aucune réflexion théorique n'aura jamais la
richesse de sens d'une histoire bien racontée⁴⁰.*

C'est donc par le prisme de l'Histoire et plus spécifiquement de la Seconde Guerre mondiale que nous allons repenser le concept d'autofiction. Histoire et fiction : les deux substantifs sont polysémiques et entrent étrangement en résonance. Histoire et histoire, la petite et la grande, l'Histoire officielle, objective ; l'histoire personnelle, subjective ; et l'histoire racontée, contée, « il serait une fois... ». Une histoire inventée, une fiction, pouvant

⁴⁰ Roger Marroux rappelle dans *Netchaïev est de retour*, la phrase de Hannah Arendt : « Et puis n'oubliez la remarque de Hannah Arendt : aucune réflexion théorique n'aura jamais la richesse de sens d'une histoire bien racontée » (NR, p. 217).

être tour à tour fictive car ayant recours à l'imaginaire, fictionnelle car « constituée d'assertions feintes⁴¹ », ou « fausse », non référentielle, irréaliste, mensongère. La polysémie de ces termes, notamment celle autour du mot « fiction » n'est certainement pas étrangère à la confusion autour du néologisme d'autofiction.

Histoire et témoignage, Histoire et fiction, fiction et mémoires, autobiographie et autofiction ont inspiré de nombreuses études et de nombreuses analyses thématiques mais le moi, la fiction et l'Histoire, les trois substantifs accolés, n'ont pas encore été réunis. Il nous fallait les regrouper, notre analyse ne pouvait se limiter à la notion de fiction et d'Histoire. Nous pensons en effet que les trois auteurs ont cherché à dépasser la réalité historique, qu'ils ont bâti une œuvre à partir d'elle, mais non autour d'elle. L'Histoire est cruciale mais non centrale. Jorge Semprun en a été un acteur, Serge Doubrovsky un témoin et Georges Perec un témoin aveugle, une victime. Elle a creusé dans la vie de ces trois auteurs une brèche. Serge Doubrovsky et Georges Perec sont deux « survivants » de la Shoah, Jorge Semprun, un « revenant » des camps de concentration.

La recherche d'écriture de ces trois auteurs est également une quête identitaire. Comment s'inventer pour se trouver ? Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun ne s'affirment pas comme témoins, mais comme romanciers.

Nous avons à dessein utilisé les termes de « fiction » et de « moi » et écarté le néologisme polémique d'autofiction, lui préférant le terme plus générique d'écriture de soi⁴².

⁴¹ Jean-Louis Jeannelle, « Où en est la réflexion sur l'autofiction ? », in *Genèse et autofiction*, op. cit., p. 29.

⁴² Serge Doubrovsky, à l'occasion de la conférence de clôture du colloque « Écriture de soi et lecture de l'autre », le 19 mai 2001 à Dijon, a fait remarquer que l'expression « écriture de soi » « semble depuis une dizaine d'années supplanter l'autobiographie ». L'origine de cette expression remonterait « au titre d'un article de Foucault (dans *Corps écrit*, 1983), où il distingue les pratiques d'écriture des stoïciens de la tradition autobiographique chrétienne ultérieure. Le côté vague de l'expression a séduit. Elle s'est répandue largement depuis qu'elle a coiffé en 1996 le programme des classes préparatoires scientifiques, englobant les *Confessions* de Rousseau, *Les Mots* de Sartre et Yourcenar pour les *Mémoires d'Hadrien*, non pour ses propres *Souvenirs pieux*. C'était devenu un moyen commode d'amalgamer autobiographie et fiction, et peut-être aussi un euphémisme. Il y a des mots malsonnants, qu'on hésite à employer à l'Université et encore plus dans les milieux littéraires. « Autobiographie » et « témoignage » sont plus ou moins à l'index » (c'est nous qui soulignons), in

De plus, seul l'écrivain Serge Doubrovsky définit son œuvre comme autofictionnelle. Dans son dernier opus, *Un Homme de passage*, l'auteur prend ses distances avec un néologisme qui depuis longtemps, dit-il, lui a échappé :

Mon autofiction a fait florès. Certains cherchent à me la voler, le terme et le concept, en les triturant selon leurs humeurs, sans scrupules. Ma définition est incomplète ou erronée, chacun y va de sa petite théorie. La théorie de l'autofiction renouvelée est très à la mode. Une nuée de moustiques s'est abattue et à qui mieux mieux piquent l'autofiction qu'ils m'ont piquée. Ils adorent enculer les mouches autofictives. Ainsi soit-il. (HP, p. 442-443)

Le néologisme d'autofiction est apparu dans les avants-textes⁴³ de *Fils*, généré par l'écriture et uni par un trait d'union entre « auto » et « fiction ». Les trois auteurs jouent conjointement du « moi », de la fiction et de l'Histoire, trois éléments inextricablement mêlés. C'est de leur combinaison, appréhendée comme une recherche formelle à la frontière des genres, que les textes prendront sens.

Nous voudrions ici remercier M. Daniel Riou qui nous a autorisée à reprendre le titre : « Le moi, la fiction et l'Histoire⁴⁴ », titre qu'il avait consacré à un article sur Jorge Semprun.

5° Méthodologie

Nos recherches se sont organisées autour de deux axes. Le premier axe concernait les trois œuvres de notre corpus. Comment lire des œuvres qui ont fait d'un « désordre concerté »

Écriture de soi et lecture de l'autre, Textes réunis et présentés par Jacques Poirier avec la participation de Gilles Ernst et Michel Erman, Dijon, EUD, 2002.

⁴³ Feuillet 1637. Cette découverte a été faite par Isabelle Grell et son équipe de l'ITEM. Le manuscrit originel de *Fils*, avec l'intégralité de ses feuillets, paraîtra en septembre 2014.

⁴⁴ Daniel Riou, « Jorge Semprun, "Le moi, la fiction et l'Histoire" », in *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, Monde arabe)*, sous la direction de Richard Jacquemond, Paris, L'Harmattan, 2005, p.163.

(E/V, p. 25) une ligne directrice ? Devions-nous, afin d'avoir une vision d'ensemble de la vie et de l'œuvre des auteurs, suivre la simple chronologie du *bios* ou celle, plus complexe et désordonnée du *graphein* ? Nous souhaitions, bien sûr retracer, à partir des textes, une existence, un *bios* marqué par l'Histoire, mais nous recherchions également comment cette existence se constitue par l'écriture. La dimension testimoniale de l'écriture ne devait pas non plus être occultée car elle gagnait à être appréhendée dans la circularité des épisodes. Il nous fallait également avoir une démarche comparatiste afin de faire dialoguer, dans ce vaste espace textuel, l'ensemble des textes à la recherche de possibles échos propres à dégager les linéaments d'une poétique. Nous avons fait le choix de suivre l'évolution de trois écritures autour d'axes chronologiques communs et de thématiques préalablement définis. Notre réflexion suivra ainsi l'inscription de trois vies, de trois petites histoires au travers de trois parcours d'écriture. Chaque épisode sera analysé en tenant compte de son inscription, de ses variations, de ses retours narratifs et discursifs dans l'ensemble de chaque œuvre et dans l'intégralité du corpus. Ces entrelacs textuels, intertextuels et intratextuels dessineront des motifs, je(u) de reflets brouillés, parmi lesquels nous suivrons, entraînée par un leitmotiv obsédant, celui du miroir, élément indispensable à l'apparition et la découverte d'un « je ».

Notre deuxième axe de recherche touchait d'une manière plus générale à la poétique des genres. Nous avançons sur une frontière poreuse, entre autobiographie, fiction et écriture testimoniale. Les définitions typologiques se bouscuaient et se confrontaient, amplifiant encore une confusion générique initiale. Nous avons alors fait le choix de poser certains repères afin d'éclairer ce parcours théorique. Ces premiers repères nous avons décidé de les chercher auprès de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun dont les réflexions théoriques dialoguent avec leur recherche personnelle d'écriture. L'analyse faite par Georges Perec sur l'essai de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, en interrogeant les rapports entre

témoignage et création artistique, fiction et réalité, a contribué à faire bouger des « frontières » réputées intangibles. Serge Doubrovsky par son travail (auto)critique a créé une véritable dynamique autour de l'autofiction, un « mauvais genre ». Si la démarche critique de Jorge Semprun paraît plus circonspecte, il a essentiellement délégué cette fonction théorique et réflexive à certains de ses personnages ou au narrateur lui-même avant que ce ne soit son « je » qui finalement s'exprime. Nous avons ainsi emprunté certaines réflexions aux personnages, doubles masqués de l'auteur. Ces jalons posés, nous pouvions alors élargir et confronter ces apports théoriques à l'ensemble de notre corpus critique. L'objectif de ce deuxième axe de recherche n'était pas de répondre aux apories d'une taxinomie ou de fournir une nouvelle définition, mais de confronter la genèse de ces deux genres, leur similitude et leur évolution dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun.

Il nous faut ici souligner la richesse et la dynamique des questionnements autour des notions génériques d'écriture de soi, d'écriture de l'histoire et plus spécifiquement d'écriture d'« après les camps ». Notre réflexion et notre corpus critique se sont ainsi régulièrement enrichis des publications parues.

6° Structure

Notre recherche suivra une progression exposée selon cinq grandes orientations. Elle se développera ainsi de la manière suivante.

Les deux premiers chapitres apporteront des éléments biographiques, historiques et littéraires indispensables à la compréhension d'un individu et à l'appréhension d'une époque et d'un paysage littéraire.

Le premier chapitre intitulé « La petite et la grande Histoire » reviendra ainsi sur les traces de l'Histoire dans les petites histoires de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun et reconstituera trois parcours partiels de vie. À partir de trois événements, « trois points de suspension », provoqués par l'Histoire, « la Grande », avec sa « grande hache », nous ferons une analepse sur les premiers exils, la Grande Guerre, la vague révolutionnaire, l'émergence des deux totalitarismes, la débâcle, l'Exode, la France de Vichy et la Résistance. Les faits et les événements relatés ont été relevés dans les œuvres de chaque auteur, éclairés par des éléments biographiques, des entretiens, le corpus historiographique sélectionné, ainsi que les essais biographiques de David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots* et Patrick Saveau, *Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie*. Nous évoquerons enfin la déportation, « l'exil des exils » puis la Libération.

Le deuxième chapitre débutera ainsi le 5 août 1945, la veille d'Hiroshima. Ce chapitre, « Biographème(s) », aussi fidèle que possible à « l'esprit barthésien », reviendra sur « quelques détails », « quelques inflexions » d'une époque, celle de l'après-guerre et analysera la relation de chaque écrivain à cette époque et à son projet d'écriture. L'époque qui s'ouvre, avant un progressif repli politique chez les intellectuels et « l'émergence d'une troisième voie », sera ainsi marquée par la notion d'engagement : engagement dans l'action et engagement de l'auteur dans son monde ambiant et dans l'écriture. Entre « littérature engagée » et « littérature dégagée », nous serons attentive à l'émergence et à l'implication dans le paysage littéraire de deux nouveaux genres, l'écriture de témoignage et l'autofiction.

Après ce dyptique biographique et terminologique, les trois chapitres suivants seront consacrés plus spécifiquement au parcours d'écriture de Serge Doubrovsky, Jorge Semprun et Georges Perec.

Le troisième chapitre intitulé « Une impossible histoire », abordera le thème de l'enfance et de son écriture. Comment raconter son enfance quand les souvenirs sont évanescents voire absents ? Choisir un modèle, « une version » permet-il de contourner les difficultés ? Doit-on remonter au plus profond, jusqu'à la scène primitive ? Serge Doubrovsky et Georges Perec ont suivi tous les deux une analyse, le premier en Amérique avec Akeret, un psychanalyste américain, le second avec, tour à tour, Françoise Dolto, Michel de M'Uzan et J.-B. Pontalis. Ils joueront ainsi des poncifs, reconstitueront le triangle œdipien, investiront leur récit d'enfance de puissances perverses et polymorphes. Ces premières pistes, caractéristiques du récit d'enfance, seront explorées par les trois écrivains avant que, désespérés, ils ne cherchent de possibles éclats d'enfance en s'essayant à retrouver peut-être quelque chose d'une atmosphère perdue, l'écho assourdi d'un quotidien d'autrefois. Ce travail du souvenir, entre résonances et correspondances, amènera les auteurs à construire finalement leurs recherches d'une enfance perdue autour d'un « je(u) » de piste : un puzzle aux morceaux éparpillés pour Georges Perec, une trame aux fils inextricablement emmêlés pour Serge Doubrovsky et une carte géographique au parcours labyrinthique pour Jorge Semprun.

Ce premier parcours terminé, un parcours « obligé » avec ses détours incontournables, le quatrième chapitre, « Il serait une fois... », poursuivra cette quête identitaire autour de la réalisation de trois (auto)portraits. Au début des années soixante dix, le mythe glorieux d'une France résistancialiste s'effondre. Ce « retour du refoulé », nommé « le miroir brisé » par Henry Rousso, casse l'image d'une France unie. Dans les bris de ce miroir, où la France se regarde et découvre alors une autre Histoire, trois visages « égarés » se cherchent. Que reflète ce miroir brisé ? Ce je(u) de miroitement ne semble réfléchir que le vide, l'absence, une image insaisissable. Jorge Semprun, Georges Perec et Serge Doubrovsky vont alors esquisser trois étranges autoportraits où ils joueront, en illusionnistes, avec leur pâle reflet. Mais

l'esquisse, trop parcellaire, ne permettra pas véritablement l'identification. Des retouches seront nécessaires. Ces retouches seront faites à partir de traits empruntés par « affinités électives » à une famille, une famille reconstituée avec des auteurs choisis. Au travers de ce deuxième sous chapitre, « Reflets dans le miroir et retouche à un autoportrait » nous reviendrons sur une (re)naissance autour du verbe, les premiers émois textuels de l'adolescence, l'errance textuelle et les « pères » de papier. (Re)pères. Mais que peut-il y avoir « de l'autre côté du miroir » ? Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun traverseront le miroir. Comme le Roi de *Alice au pays des merveilles*, ils sortiront alors « un carnet ». Ils commenceront leur véritable parcours d'écriture, un parcours qui devra permettre à ses « fils de » de finalement devenir père. Cette écriture, par effet de miroir, avant de devenir intratextuelle, sera tour à tour intertextuelle, métatextuelle et hypertextuelle. Elle se caractérisera par un je(u) d'écritures croisées, une singulière « trans-fiction », à la recherche de soi, d'une image textuelle et d'une nécessaire complicité avec le lecteur.

Pour Serge Doubrovsky, Jorge Semprun et Georges Perec, ce parcours aurait ainsi dû être celui d'un « je » retrouvé, d'un enfin possible « récit rétrospectif en prose de leur propre existence », voire un témoignage. Mais d'emblée tous les trois buttèrent sur des décombres. Dans ce cinquième et dernier chapitre, « L'écriture de la survie », nous verrons que ces « revenants » auront à traverser un champ de ruines, à contourner les multiples abîmes et à conjurer la marque indélébile de l'absence. Destructures et disparitions ont jalonné leur parcours de vie, elles hanteront maintenant, comme par contamination, leur parcours d'écriture. L'écriture reproduira ainsi ces stigmates dans le corps du texte jusqu'à menacer les trois auteurs-narrateurs eux-mêmes de disparition.

L'enjeu de notre recherche sera de suivre trois parcours d'écriture tracés dans le prolongement de « trois points de suspension », marque d'une brèche faite par l'Histoire dans trois petites histoires.

Chapitre 1 – LA PETITE ET LA GRANDE HISTOIRE

Pour tout un chacun des générations postnazies, la petite et la grande histoire se sont nouées dans la poubelle des camps.⁴⁵

⁴⁵ Anne-Lise Stern, *Le savoir déporté camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004, p. 7.

1° Trois points de suspension...

1.1° Janvier 1943, Paris. Quartier de Belleville

Cécile Perec est arrêtée par les policiers français chez elle au numéro 24, rue Vilin : « Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante. Elle fut internée à Drancy le 23 janvier 1943, puis déportée le 11 février suivant en direction d'Auschwitz ». (WSE, p. 57) Georges Perec a six ans. Le train qui doit emmener sa mère porte le n° 47, c'est un wagon à bestiaux prévu pour le chargement de mille juifs. Cécile Perec porte le n° 464. Le train prend la destination de la Pologne : « Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris ». (WSE, p. 53) À l'arrivée, à Auschwitz, 143 hommes et 53 femmes sont « sélectionnés », les autres meurent gazés au Zyklon-B. Georges Perec n'a jamais revu sa mère. Le « 13 octobre 1958 un décret la déclara officiellement décédée le 11 février 1943, à Drancy ». (WSE, p. 62)

« Mon père, [lui] était mort d'une mort idiote et lente. C'était le lendemain de l'armistice. Il s'était trouvé sur le chemin d'un obus perdu ». (WSE, p. 48) Le père de Georges Perec est mort le 16 juin 1940 à l'aube à Nogent-sur-Seine des suites d'une blessure au ventre, six jours avant la signature de l'armistice, le 22 juin à Rethondes. Lorsque l'Allemagne avait déclaré la guerre à la France, Izie Perec s'était s'engagé tout naturellement pour défendre son pays d'adoption dans la Légion étrangère : « Le jour où la guerre éclata, il alla au bureau de recrutement et s'engagea. On le mit au douzième régiment étranger ». (WSE, p. 47) Il se fit établir un certificat de résidence à Paris pour pouvoir « s'engager volontaire ». Il est « mort au champ d'honneur », à trente ans. « L'Histoire avec sa grande hache, la guerre, les camps » a brisé l'histoire du petit Georges Perec. Il a neuf ans à la fin de la guerre. Il est orphelin.

1.2° Septembre 1943, Épizy, faubourg de Joigny

Jorge Semprun est arrêté par la Feldgendarmerie d'Auxerre chez Irène Chiot (Irène Chiot mourra en déportation à Bergen Belsen du typhus). Il a été dénoncé comme résistant. Réseau « Jean-Marie Action ». Un réseau Buckmaster⁴⁶. Il a dix neuf ans. On l'interroge. On le torture. Fin janvier, les prisons françaises et le camp de Compiègne doivent être vidés. Les opérations de déportation répondent à des « noms de code poétique » : *Meerschaum* et *Frühlingswind*, « Écume de mer » et « Vent de printemps ». Janvier 44, on déporte Jorge Semprun à Buchenwald. On le douche. On le tatoue. Matricule 44904. *Häftling vierundvierzigtausendneunhundertvier*. Un « S » sur un triangle d'étoffe rouge précise qu'il est un *Rotspanier*. Rouge espagnol. Rouge pour communiste, S pour Espagnol.

⁴⁶ « Les réseaux Buckmaster étaient reliés au *Special Organisation Executive* impulsé par Churchill et dépendant du ministère de la guerre anglais. Créés en 1940 pour sauver les pilotes abattus par les Allemands, ils s'impliquent aussi dans le renseignement et la lutte armée », Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun, Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Castelnau-le-lez, Éditions Climats, 1997, p. 31.

Le 23 septembre 1936, onze jours après l'élection de Franco par la junta, tous les membres de la famille Semprun rassemblés autour du père avaient quitté l'Espagne et leur ville, Madrid. Début de l'exil, d'un long exil. « Nous ne revîmes plus jamais l'appartement du 12 de la calle Alfonso XI. Il fut pillé, comme beaucoup d'autres dans le quartier. [...] Nous ne retrouvâmes plus jamais rien. Tout. Tout a disparu. À jamais⁴⁷ ». Espagnol en exil, survivant des camps de la mort, Jorge Semprun a vingt deux ans en 1945. Il doit faire face à « la farce sanglante de l'Histoire ». (DRM, p. 106)

1.3° Novembre 1943, Paris, le Vésinet.

Serge Doubrovsky et toute sa famille auraient dû être arrêtés par les policiers français.

Il aurait dû, mais

À huit heures du matin, dans la grisaille de novembre, quand la cloche du jardin, au Vésinet, a sonné. En 43. Tocsin à la grille, elle a retenti comme un glas. Coup au cœur, souffle coupé. Mon père est allé voir, une ombre, en rasant le bosquet de chênes. Un flic. Mais en pékin, en vitesse et en vélo. À ses risques et périls, je dois vous arrêter à onze heures. (LB, p. 13-14).

La famille Doubrovsky quitte la maison de Vésinet. « Nous, on savait où aller ». (LVI, p. 61) « [...] en une minute faut décider ce qu'on va faire où on va fuir tuyau pour qu'il gaze faut qu'on s'échappe courants d'air sinon main sur la gorge au collet serre étouffe asphyxie seuil de la porte on est passé ». (Fs, p. 69) Elle trouve refuge à Villiers-sur-Marne chez le frère de la mère de Serge Doubrovsky. « Neuf mois terrés dans notre trou de Villiers ensemble, à quatre, et même à huit avec nos sauveteurs ». (AV, p. 328) Toute la famille sera

⁴⁷ Jorge Semprun cité dans Gérard de Cortanze, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard 2004, coll. « Folio », p. 80.

sauvée. Serge Doubrovsky a dix-sept ans à la Libération. Il dit être un « survivant ».
« L'Histoire, avec un grand H, domine et efface les petites histoires ». (LB, p. 335)

2° D'une guerre à l'autre

2.1° Des républiques aux totalitarismes

2.1.1° Les premiers exils

*Chut, nous partons pour l'Amérique !
Où est l'Amérique ? Je ne sais pas.
Je sais seulement que c'est loin, horriblement loin. Il
faut voyager et voyager très longtemps
pour arriver jusque là-bas. Et, quand on arrive,
il y a un « Kestelgartel » qui vous attend.
On vous parque dans le « Kestelgartel », on vous met
tout nu et on vous regarde dans les yeux.
Si vous avez des yeux sains, ça va bien. Sinon,
on vous oblige à retourner d'où vous venez.
Il me semble que j'ai les yeux sains. [...]
Par contre, comme dit mon frère Eliohou,
avec ma mère la chose est moins gaie.
A qui la faute ? Jour et nuit elle pleure. Depuis que père
est mort, elle n'a pas cessé de pleurer⁴⁸.*

Cholem Aleichem

Motl, Fils du Chantre

Partir pour la France ou les États-Unis, c'était fuir « la famine ou la misère, l'oppression politique, raciale ou religieuse⁴⁹ ». Le grand-père de Georges Perec, David Peretz, est né à Lurbartów en 1870. Lurbartów est une des régions de Pologne annexées à la

⁴⁸ Georges Perec *Ellis Island*, Paris, P.O.L., 1995, p. 27.

⁴⁹ Georges Perec avec Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, Paris, P.O.L., 1994, p. 21.

Russie. Les juifs sont relativement bien traités par l'armée d'occupation, les Russes se méfiant davantage des Polonais. Mais en 1905, la Pologne se révolte. Les troupes russes se retirent de Lurbartów, la ville est abandonnée aux Polonais. Les Juifs ayant collaboré avec les Russes quittent la ville. David Peretz doit partir. Il est radié de son poste de fonctionnaire. Il a failli être fusillé. La famille, à pied, avec sacs et baluchons, part pour Pulawy. Izie Perec y serait né⁵⁰. Été 1914, après l'attentat de Sarajevo, la guerre menace. Avec sacs et baluchons, nouveau départ, la famille repart. Doit repartir. La population civile est évacuée. Nouvelle ville, Lublin. Mais dans un ghetto. Les Autrichiens occupent la ville qui passe ainsi sous la domination des Habsbourg. Le yiddish reste la langue maternelle, après le russe langue de culture, la famille apprend le polonais, langue de l'administration. En novembre 1918, le gouvernement provisoire de la République polonaise édicte une de ses premières lois : « les lycées sont interdits aux Juifs ». Il devient également illégal, pour un Juif, de se « promener dans les jardins publics⁵¹ ». En 1922, l'exercice de la médecine est considéré comme illégal pour les Juifs. David Bienenfeld, mari de la sœur d'Izie Perec et futur tuteur de Georges Perec, vient de finir ses études de médecine. « Il a vingt neuf ans et, à cause de la guerre, avait attendu près de dix ans pour passer son diplôme⁵² ». Il n'exercera pas la médecine en Pologne. Il n'exercera pas la médecine en France. Dix huit ans plus tard, la France prendra des mesures similaires. Izie Perec, le père de Georges Perec, arrivera en France vers la fin de l'année 1926, sa sœur Esther Bienenfeld, arrivée quelques années plus tôt avec son mari David, organisera son départ et son arrivée, ainsi que celle de leurs parents.

Israël Doubrovsky, le père de Serge Doubrovsky quitte Tchernigov en 1912 pour la France. Mille kilomètres de steppe de neige à pied, puis deux jours enfermé, recroquevillé dans un tonneau, sur un wagon de marchandises. Un « quignon de pain » : « pour l'Eldorado

⁵⁰ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 33-34.

⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

⁵² *Ibid.*, p. 37.

Ellis Island à Berlin soupir sortie du tonneau changement de gare *nach Paris France* » (Ds, p. 135) :

le père arrive à Paris d'Ukraine, de Tchernigov. Il vient d'un shtetl. On lui demande son nom. À l'aube un matin gris d'automne, au poste frontière, en Lorraine, à vingt ans, éclair de joie. Nom. Prénom. Pas de passeport. Pas de papiers. Il aurait pu dire Ivan, Dimitri, Joseph, Fedor, n'importe quoi. Il a répondu "Israël". Comme ça, machinalement, sans y penser, sans savoir ni quoi ni qu'est-ce. Puisque c'était vrai. Puisqu'il était en France. (Ds, p. 136)

Le père de Serge Doubrovsky ne connaissait pas la langue français, le yiddish et le russe étant ses deux langues. « Lorsqu'il débarque à Paris, c'est crève ou grimpe [...] Pour ne pas mourir de faim, mon père a fait le trottoir, en trimbalant des cageots de fruits, cherchés aux Halles ». (LB, p. 351)

Israël Doubrovsky, David Peretz, Esther et David Bienenfeld, Izie Perec auraient également pu passer par Ellis Island, lieu de transit pour le rêve américain. « [...] ce lieu fait pour nous partie d'une mémoire potentielle, d'une autobiographie probable. Nos parents ou nos grands-parents auraient pu s'y trouver [...] »⁵³ commente Georges Perec. Ellis Island est une petite île au large de New York, où seize millions d'immigrants originaires de la vieille Europe, candidats à l'émigration et au « rêve américain », ont été rigoureusement sélectionnés, entre 1892 et 1924 :

*cinq millions d'émigrants en provenance d'Italie
quatre millions d'émigrants en provenance d'Irlande
un million d'émigrants en provenance de Suède
six millions d'émigrants en provenance d'Allemagne
trois millions d'émigrants en provenance d'Autriche et de Hongrie.
trois millions cinq cent mille émigrants en provenance de Russie et d'Ukraine
cinq millions d'émigrants en provenance de Grande-Bretagne
huit cent mille émigrants en provenance de Norvège*

⁵³ Georges Perec avec Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 55.

*six cent mille émigrants en provenance de Grèce
quatre cent mille émigrants en provenance de Turquie
quatre cent mille émigrants en provenance des Pays-Bas
six cent mille émigrants en provenance de France
trois cent mille émigrants en provenance du Danemark⁵⁴*

Le 14 juillet 1955, sur le *Liberté*, Serge Doubrovsky, jeune agrégé d'anglais, traverse l'Atlantique, « vogue vers l'ineffable », « Eldorado, Eldoradollar ». (LPC, p. 15) Il aperçoit le glorieux flambeau, la statue de la *Liberté*. Une jeune femme blonde l'attend, la plus prestigieuse université l'attend, le Nouveau monde lui tend les bras. L'Amérique ! Son rêve réalisé. Le grand père maternel de Serge Doubrovsky avait préparé le grand voyage pour « l'île des larmes » depuis Dombrowicz en Pologne vers 1885. Le typhus a brisé son rêve américain. « Le bateau a dû se rendre dans le premier port venu, où tous les malades furent débarqués. Voilà la raison pour laquelle mon grand-père s'est retrouvé en France⁵⁵ ». Il n'y aura pas d'Amérique pour lui, « l'Eldorado des temps modernes ». Le grand voyage s'est arrêté en France, la France, « mère de toutes les révolutions ».

sur le socle de la statue de la Liberté
on a gravé les vers célèbres d'Emma Lazarus
*donnez-moi ceux qui sont las, ceux qui sont
pauvres,
vos masses entassées assoiffées d'air pur,
les rebuts misérables de vos terres
surpeuplées
envoyez-les moi
ces sans patrie ballotés par la tempête
je lève ma lampe près de la Porte d'Or⁵⁶*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Serge Doubrovsky : « Les points sur les "i" », in *Genèse et autofiction*, op. cit., p. 53.

⁵⁶ Georges Perec avec Robert Bober, *Récits d'Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir*, op. cit., p. 65.

« Ceux qui ont choisi les États-Unis ont eu raison, ont eu la vie sauve. Ceux qui sont restés en Pologne ou en Russie sont restés à la merci de l'Histoire. Et ceux qui sont arrivés en France ont naïvement cru qu'ils seraient pour toujours à l'abri des persécutions⁵⁷ ». À partir de 1914, l'émigration vers l'Amérique commence à s'arrêter, en raison de la guerre.

En juin 1940, en pleine débâcle, alors que les bureaux des administrations de l'État français commençaient à être désertés, se présente au service des étrangers de la préfecture de la police de Paris, un ancien diplomate de la République espagnole, professeur de philosophie du droit à l'Université de Madrid, exilé, José María Semprun. Sa requête laisse le fonctionnaire pantois : il demande à acquérir la nationalité française :

Au moment [disait-il], où votre pays est en danger, où la France, patrie des droits de l'homme, est victime de l'assaut des forces du Mal, je demande, en signe de reconnaissance pour l'asile qu'elle m'a accordé, je demande qu'on me fasse l'honneur d'accepter ma requête de naturalisation. Je veux, en tant que Français, partager le sort de la France meurtrie !
(AVC, p. 110)

Le fonctionnaire, étonné « par la folie d'une telle exigence », lui promet que sa demande serait examinée dans un « avenir plus favorable. » José María Semprun n'a pas obtenu la nationalité française. Son fils Jorge Semprun n'en fera pas la demande. Retour à la Grande Guerre.

2.1.2° La Grande Guerre

28 juin 1914, pont de Sarajevo. Grailo Princip, membre du groupe « Jeune Bosnie », assassine l'archiduc François-Ferdinand, neveu et héritier de l'empereur François-Joseph. L'arme est fournie par la « Main noire serbe ». Pour les Autrichiens, le responsable est le

⁵⁷ Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec*, Saint-Genouph, Nizet, 1998, p. 268.

gouvernement serbe et c'est un *casus belli*. Le 28 juillet l'Autriche déclare la guerre à la Serbie. Été 1957. Belgrade. Georges Perec brandit le poing, face à lui l'« archiduc », son « archiduc ». Ce ne sera pas un assassinat, non, Georges Perec est un homme d'honneur, ils se battront en duel, « *pour l'amour de Milka ! Et que le meilleur gagne*⁵⁸ ». Georges Perec a accompagné son ami Žarko en Yougoslavie par amour pour Milka. Une passion secrète. Son premier amour. Un amour fou. Žarko refuse le combat et Milka l'amour. Georges Perec, amoureux éconduit, vient de trouver le titre de son premier roman, « un roman d'amour plus ou moins historique⁵⁹ », *L'attentat de Sarajevo*.

*Perec fit d'abord taper intégralement l'histoire d'amour, avant de dicter à sa secrétaire le récit de l'attentat en utilisant les minutes du procès de Gavrilo Princip [...] Il découpa ensuite la partie historique et en inséra des passages dans l'histoire d'amour. Le résultat donne une œuvre formellement comparable [...] à W ou le souvenir d'enfance*⁶⁰.

Mais nous ne sommes pas encore aussi loin. Nous sommes à l'été 1914, la guerre commence.

4 août 1914, Paris : « La France sera héroïquement défendue par tous ses fils, dont rien ne brisera devant l'ennemi l'union sacrée ». Le message est du président français Raymond Poincaré.

4 août 1914, Berlin : « *Ich kenne keine Parteien mehr, ich kenne nur noch Deutsche* » (Je ne connais plus de partis, je ne connais que les Allemands). Le message est de l'empereur Guillaume II. Déclaration contre déclaration, la Grande Guerre vient de commencer. Toute l'Europe ou presque va se trouver enrôlée dans le conflit. Tous les pays et tous les hommes, la

⁵⁸ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 196.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 199.

mobilisation est générale et massive. Israël Doubrovsky s'engage rapidement. Il ne « lambine pas ». Il faut battre l'ennemi, défendre son pays.

Engagé volontaire pour la durée de la guerre, au recrutement de Paris. Arrivé au corps, le 25 août 1914. Dépôt du 2^e Régiment étranger, Toulouse, le lieutenant-colonel Ravina, commandant le recrutement. Date : 1^{er} octobre 1914. Cachet tampon violet. En règle. Premier octobre : il n'avait pas lambiné [...]. (Ds, 137)

Izie Perec, le père de Georges Perec s'engagera également dans la légion étrangère lors du début de la Seconde Guerre mondiale. Tout de suite, comme Israël Doubrovsky. Il ne « lambinera » pas. Lui non plus. Loyauté, idéalisme, reconnaissance ? Izie Perec perdra la vie au combat, Israël Doubrovsky la santé. Il dut quitter les tranchées en 1917 : « crachement de sang, il avait fait les tranchées, ça n'arrêtait plus de couler ». (Ds, 138) « Un robinet dans les bronches. A la légion étrangère, pas exactement dorloté ». (Ds, p. 138)

La France a été « héroïquement défendue par tous ses fils ». À la « onzième heure du onzième jour du onzième mois », le clairon sonne l'armistice dans la clairière de Rethondes. La guerre est finie. Elle aura duré plus de quatre ans. L'Allemagne est vaincue et tous les pays ravagés.

Le 28 juin 1919, le traité de Versailles est signé dans la Galerie des glaces à Versailles.

2.1.3° Une vague révolutionnaire, flux et reflux

À quoi sert la révolution si elle ne doit pas rendre les hommes meilleurs ?

André Malraux.

Le 2 mars 1917, le tsar Nicolas II abdique. Le 26 octobre, les bolcheviks, sous la direction de Trotski, s'emparent du pouvoir. Lénine prend la présidence du Conseil des commissaires du peuple. Le mouvement révolutionnaire se propage et secoue toute l'Europe. L'insurrection éclate à Berlin le 9 novembre 1918. Faut-il rejoindre Lénine et les bolchéviks ? Les révolutionnaires gagnent du terrain. Guillaume II abdique et passe en Hollande. Fin du II^e Reich. La République est proclamée, sa Constitution est signée le printemps suivant à Weimar, ville d'art et de culture. « En 1919, après la chute des Hohenzollern, c'est même dans cette ville que se réunit l'Assemblée nationale qui fonda la République, précisément, de Weimar ». (QBD, p. 23) Dans la vallée de l'Ilm, aux portes de Weimar, se trouve « la petite maison de campagne de Goethe ». (EV, p. 107) Vingt ans plus tard, la ville ouvrira les premiers camps de concentration à Buchenwald, « sur les lieux mêmes où se déroulèrent les conversations de Goethe et d'Eckermann, parmi les chênes et les hêtres de la forêt de l'Ettersberg [...] ». (EV, p. 130-131) Ce seront les communistes qui y seront les premiers détenus... et les derniers, Buchenwald sera réouvert par les autorités d'occupation soviétiques. « Sous le contrôle du K.G.B., Buchenwald [redeviendra] un camp de concentration » (EV, p. 390). « Le 16 juillet 1937, le premier groupe de trois cents détenus sera acheminé sur place, pour y commencer le déboisement nécessaire à la construction des baraquements et des casernes ». (QBD, p. 27) Himmler donnera au camp le nom de K.L. Buchenwald/Weimar. Mais vingt ans plus tôt, l'Allemagne entendait faire sa révolution, changer le monde. Les camps n'existaient pas encore. Weimar était une ville d'art.

Qui va imposer sa conception de l'avenir dans cette république naissante : *le Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, le SPD et sa réforme sociale inspirée de Bismark ou le *Kommunistische Partei Deutschlands*, le KPD des spartakistes, et sa révolution socialiste inspirée du modèle bolchevique ? Réforme ou révolution ? Deux tendances s'affrontent.

Le 11 janvier 1919, le nouveau gouvernement social-démocrate réprime le mouvement spartakiste. La perspective d'une révolution à la bolchevique est écartée. Le 15 janvier, Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg sont assassinés. Rosa Luxemburg est battue à mort, son corps jeté dans un canal. Fin de la révolution pour l'Allemagne.

Mars 1919, Lénine crée à Moscou la III^e Internationale, l'Internationale communiste (le Komintern). La révolution mondiale doit être dirigée. L'élan ouvrier est encouragé dans toute l'Europe, mais les mouvements sociaux échouent en Italie, en France. L'oncle de Serge Doubrovsky se souvient : « moi, j'ai vécu octobre 1917, j'ai senti naître ce fabuleux élan en plein milieu de la boucherie de 14. [...] j'ai assisté au congrès de Tours en 1920, à un moment, un des dirigeants, Georges Pioch, s'est levé, il s'est frappé la poitrine, d'une voix de stentor il a crié : '*le communisme, c'est l'amour*' » ». (AV, p. 144) Désamour. La poussée révolutionnaire est ébranlée par la défaite soviétique devant Varsovie. Traité de Riga.

Lénine meurt en 1924, Trotski veut continuer la révolution mondiale, Staline est partisan de la construction du « socialisme dans un seul pays ». La révolution se replie sur la Russie, Staline est victorieux, Trotski est expulsé d'URSS en 1929. Le 20 août 1940, Ramón Mercader del Rio, agent de Staline, assassinera à coups de piolet montagnard Léon Davidovitch Trotski à Coyoacán au Mexique. « Staline voulait assassiner la mémoire de la révolution ». (AFS, p. 181) Cinquante ans après, Jorge Semprun visite la maison de Trotski : « J'avais tellement rêvé de cette maison, je la connaissais si bien dans mon imaginaire que le parcours de sa réalité quelque peu délabrée avait eu un goût de trouble nostalgie ». (FSVS, p. 288) Ramón Mercader est aussi le nom d'un personnage romanesque de Jorge Semprun et le titre d'un de ses romans, *La deuxième mort de Ramón Mercader*, « Ramón Mercader, comme l'assassin de Trotski ». (DMRM, p. 79)

La grande crise économique de 1929, sonne le glas de la République de Weimar. Le 27 mars 1930, le chancelier Müller remet sa démission. L'Allemagne va connaître une véritable crise de régime.

Autre pays, autre espoir, autre République naissante. Le 14 avril 1931, la défaite des candidats monarchistes aux élections municipales pousse le roi Alphonse XIII à abdiquer. La République est proclamée en Espagne. La Constitution de Weimar, « la plus démocratique en Europe » sert de modèle :

[...] la foule des faubourgs ouvriers déferla joyeusement vers le centre de Madrid [...] les ouvriers de Vallecas traversèrent le parc du Retiro [...] Lorsque la foule des travailleurs [...] déboucha dans l'allée des rois Wisigoths, elle s'en prit aux statues. Certaines furent renversées, d'autres mutilées. Acte symbolique, certes, mais de faible teneur idéologique. À la différence de l'Angleterre et de la France, la modernité démocratique ne fut pas introduite en Espagne par la décollation d'une auguste tête royale et réelle. On se contenta de quelques têtes fictives de statues. (AVC, p. 41 – 42)

C'est un des « tout premiers souvenirs » de Jorge Semprun, petit garçon de sept ans. La Marseillaise, l'hymne de la république résonne à ses oreilles. Aux balcons de l'appartement du 12 calle Alfonso XI flottent « les oriflammes rouges, jaunes et violettes ». Que vive la République ! Chez les Maura, la branche maternelle, la politique est une tradition. Le grand-père Antonio Maura Montaner, Premier ministre du roi Alphonse XII, « est la figure de légende politico-morale [...] »⁶¹. Miguel Maura, l'oncle, est « un des fondateurs de la II^e république et son premier ministre de l'intérieur »⁶². Le drapeau flotte ce 14 avril 1931 au 12 calle Alfonso XI, Susana Maura, la maman de Jorge Semprun, l'affiche fièrement. La Marseillaise résonne dans la rue, dans le quartier. Un quartier bourgeois et monarchiste. « Je vois les gens dans les appartements cossus faisant face au nôtre, rue Juan de Mena. J'entends

⁶¹ Gérard de Cortanze, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie, op. cit.*, p. 23.

⁶² *Ibid.*, p. 23.

le bruit de ces fenêtres et de ces volets claqués⁶³ ». Leçon politique. La famille est stigmatisée, le petit Jorge est « mis au ban de la petite société du quartier », mais il est « fier, très fier », raconte-t-il à Gérard de Cortanze. La foule des faubourgs ouvriers déferle vers le centre de Madrid. Cinq ans plus tard, le putsch franquiste jettera l'Espagne dans la guerre civile.

2.2° Les deux totalitarismes : nazisme et communisme

La singularité de l'Allemagne dans l'histoire de ce siècle est évidente : elle est le seul pays européen qui ait eu à vivre, à souffrir, à assumer critiquement aussi, les effets dévastateurs des deux entreprises totalitaires du XX^e siècle : le nazisme et le bolchevisme. (EV, p. 392)

L'histoire de ce siècle aura donc été marquée à feu et à sang par l'illusion meurtrière de l'aventure communiste, qui aura suscité les sentiments les plus purs, les engagements les plus désintéressés, les élans les plus fraternels, pour aboutir au plus sanglant échec, à l'injustice sociale la plus abjecte et opaque de l'Histoire. (EV, p. 332)

Le 30 janvier 1933, Hitler est désigné comme chancelier par le vieux président Hindenburg. Il est à la tête d'une coalition NSPD et DNVP. Le 1^{er} février, il obtient la dissolution du Reichstag. Le 27 février, le Reichstag brûle. Le coupable est tout désigné : un bulgare communiste. Hermann Goering, président du Reichstag, y voit l'occasion rêvée de se débarrasser des « Rouges ». Une mobilisation internationale se met en place pour défendre les communistes menacés par Hitler. Le 3 janvier 1934, André Gide et André Malraux se déplacent à Berlin pour prendre la défense du Bulgare. Goebbels ne les reçoit pas, en voyage à Munich, et Hitler refuse de les rencontrer, témoignera plus tard André Malraux dans ses *Antimémoires*. Ils s'entretiennent finalement avec un collaborateur de Goebbels auquel ils

⁶³ *Ibid.*, p. 24.

remettent une lettre. *L'Humanité* publiera cette lettre le 26 janvier. Dimitrov et ses camarades bulgares seront finalement libérés le 27 février. Le 23 mars, Hitler obtient les pleins pouvoirs. La purification ethnique s'intensifie. Husserl est chassé de l'Université allemande parce que juif. Heidegger fait disparaître la dédicace de *Sein und Zeit* à Husserl, son maître. L'exemplaire que Jorge Semprun, le jeune étudiant en philosophie, achète à la librairie du boulevard Saint-Michel ne comporte déjà plus la dédicace :

Cette dédicace avait disparu dès que le vieux maître de Heidegger était tombé en disgrâce, victime de la purification ethnique de l'Université allemande [...] Je ne savais pas que Heidegger l'avait délibérément effacé (le nom), comme on efface quelque chose de sa mémoire : un mauvais souvenir. (EV, p. 124)

« L'Espagne nouvelle, libre, travailleuse et juste » que Manuel Azaña appelait de ses vœux, n'est plus qu'un mirage. Miguel Maura dénonce « la République défigurée⁶⁴ ». Les conflits sociaux se multiplient. Quinze anarchistes sont fusillés par la garde d'assaut républicaine. Octobre 1934, Madrid, place de la Cybèle, le petit Jorge Semprun est témoin d'une fusillade :

Le ciel d'automne était d'un bleu indigo, dense, irréprochable. L'homme poursuivait sa course silencieuse. Soudain, une camionnette de la garde civile est apparue, lui coupant la route. [...] Les canons de leurs fusils se sont pointés vers le fuyard. L'impact de la décharge a fauché en pleine course l'ouvrier en fuite. Il est tombé de tout son long, face contre les pavés de la place [...]. (FSVS, p. 30)

José Maria Semprun commente l'événement, explique à ses enfants qu'il faut refuser la violence et surtout « se tenir aux côtés des humiliés et des opprimés ». Cet épisode sera repris dans les différents romans de l'auteur. La coalition de droite est victorieuse aux élections législatives de novembre. Le parti de gauche, soutenu par les syndicats, organise des grèves

⁶⁴ Pierre Vilar, *Histoire de l'Espagne*, puf, coll. « Que sais-je ? », 1947, p. 96.

insurrectionnelles pour défendre les acquis sociaux brutalement remis en cause. Échec de la grève générale. Une révolte éclate en Asturies. Face à face, Francisco Franco, Dolores Ibarruri. Fascisme contre communisme. Le jeune général mate l'insurrection, mais « La Pasionaria », poing levé, continue la lutte : « *¡ No pasaran !* » Réfugiée en U.R.S.S. après la guerre civile, elle deviendra la secrétaire du parti en exil. En avril 1964, c'est elle qui prononcera, dans le château des « rois de bohême », le verdict d'exclusion du parti à l'encontre du camarade Jorge et de Fernando⁶⁵ :

vous n'êtes rien d'autre que des intellectuels à tête de linotte,
intellectuels à tête de linotte, intellectuels à TÊTE DE LINOTTE,
INTELLECTUELS À TÊTE DE LINOTTE... (FSVS, p. 30)

Écho crescendo, antienne lancinante qui bourdonne dans la tête du narrateur. Mais en 1934, Jorge Semprun a dix ans. Ce n'est pas un militant mais un enfant. Le peuple se bat cette année-là, il ne veut pas d'un état autoritaire et contre-révolutionnaire. L'Espagne n'est pas l'Allemagne. Deux ans plus tard, en réponse au soulèvement militaire, le peuple entamera encore une grève générale. L'Espagne aura eu « sa Commune ». La gauche revient au pouvoir, trois mois avant la victoire du Front populaire en France, les démocrates gagnent les élections législatives, mais les généraux conspirent...

Le 7 mars 1936, la Rhénanie démilitarisée par les accords de paix est réoccupée par la Wehrmacht, l'Angleterre prône une politique d'*appeasement* - et à Paris, dans une maternité, 19 rue de l'Atlas dans le 19^e arrondissement naît Georges Perec :

Longtemps j'ai cru que c'était le 7 mars qu'Hitler était entré en Pologne. Je me trompais, de date ou de pays, mais au fond ça n'avait pas une grande importance. Hitler était déjà au pouvoir et les camps fonctionnaient très bien. [...] Ce qui est sûr, c'est qu'avait déjà commencé

⁶⁵ Fernando Claudin a été dirigeant des Jeunesses communistes avant la guerre civile. Il a été élu au Bureau politique du PCE en 1956.

une histoire qui, pour moi et tous les miens, allait bientôt devenir vitale, c'est à dire, le plus souvent mortelle. (WSE, p. 36)

Pourtant en 36, raconte le jeune Jorge Semprun « Tout était encore possible », « c'est en 36 [...] qu'il ne fallait pas céder [...] je ne fais pas allusion à la guerre d'Espagne [...] je parle de mars 36, pas de juillet ... C'est sur la Rhénanie qu'il fallait s'opposer à Hitler...Tout était encore possible ! »

En Espagne, ce mois de juillet 1936, en effet, tout se complique. Le 17 juillet, la famille Semprun quitte Madrid pour le Pays basque. Le lieu de villégiature a changé, ce sera Lekeitio, petit port de pêche à cent kilomètres à peine de la frontière française. « J'avais quitté cette rue un matin de juillet, en 1936, pour les vacances d'été [...] ». (FSSB, p. 12)

La traversée de Burgos et de Vitoria, déjà en pleine effervescence militaire, laissait présager du pire. Mon père était très pressé de partir et nous quittâmes très vite Madrid, sans déjeuner, pour arriver le plus vite possible au Pays basque. Franco s'était déjà soulevé au Maroc. Le matin, toutes les radios annonçaient le putsch⁶⁶.

Le 18 juillet, la guerre civile éclate, à la suite du *Pronunciamento* du général Franco. Le peuple réclame des armes. Déclaration de guerre. *¡No pasaran!* clament les républicains. Deux armées s'affrontent, la société civile se déchire. La guerre d'Espagne vient de commencer. À la terreur exercée par le « movimiento » répond « la terreur rouge ». Le premier ministre espagnol, José Giral, envoie un télégramme de détresse à Léon Blum. Le 24 juillet, André Malraux part pour Madrid. Il est l'envoyé spécial du gouvernement. Les fascistes ont conquis plus du tiers de l'Espagne. « Au Maroc, les pogromes ont commencé

⁶⁶ Gérard de Cortanze, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie, op. cit.*, p. 79.

contre la population juive⁶⁷ ». « Le Front populaire français osera-t-il armer le Front populaire espagnol?⁶⁸ ». La France dit non, l'Italie et l'Allemagne oui. La France, officieusement, prépare l'envoi d'avions militaires, André Malraux met sur pied une escadrille, España. L'Italie, officiellement envoie douze bombardiers, l'Allemagne, officiellement, vingt Junkers.

Alors, « à quoi bon écrire des livres ? Cela n'a presque plus de sens, à la veille des événements considérables qui se préparent dans le monde⁶⁹ ». En juin 1936, André Gide part pour Moscou. Une seule pensée l'habite, la Russie et le communisme. Son arrivée coïncide avec la mort de Maxime Gorki, l'ami de Lénine, le compagnon de la révolution. Gide, cet été 1936, alors que la guerre d'Espagne venait de débiter, ne savait pas que Gorki n'avait pas été victime d'un complot fomenté par les trotskistes comme le laissait entendre Staline avec machiavélisme. Mais ce qu'il commençait à savoir, c'est que l'U.R.S.S. qu'il imaginait n'était pas celle qu'il avait vue. À son retour « un immense, un effroyable désarroi » le saisit. *Retour de l'URSS* revient sur les désillusions de son voyage. Brûlot. Scandale. Silence. Devant la montée des fascismes, il convient de défendre « la liberté dans un parti de masse antifasciste⁷⁰ ». « Vous savez pourquoi Gide a été capable de percer à jours les mensonges du stalinisme, malgré son désir de bonne conscience et ses complexes de culpabilité ? » demande un bouquiniste au jeune étudiant en philosophie Jorge Semprun :

C'est parce qu'il a écrit Paludes que Gide en a été capable ! [...] C'est un raccourci bien sûr [...] C'est parce qu'il a conservé rigoureusement son autonomie d'écrivain qu'il a gardé l'esprit clair, critique dans le domaine de la politique. Quand on écrit comme ça, on ne peut pas admettre la vulgarité de la pensée. Et le stalinisme c'est aussi cela : une pensée vulgaire !
(EV, p. 144)

⁶⁷ Dan Franck, *Libertad !*, Paris, Grasset, 2004, p. 192.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁶⁹ Julien Green, *Journal*, Paris, Gallimard, 1975, cité par Dan Franck in *Libertad !*, op. cit., p. 138.

⁷⁰ Dominique Desanti, *Ce que le siècle m'a dit*, Paris, Plon, 1997, p. 58.

L'Espagne, depuis l'insurrection de Franco en juillet, attend l'aide de l'U.R.S.S. Celle-ci viendra finalement en novembre 1936. Alors silence. En 1949, David Rousset, dans *Le Figaro Littéraire*, appellera ses frères survivants des camps nazis à parler. Même silence. Après la guerre, « les erreurs » du PC seront effacées par « les vingt millions de Soviétiques morts [pour nous] : c'était la seule vérité⁷¹ ». Alors silence.

La guerre et le sport. Du 1er au 16 août 1936 se déroulent les XI^e Jeux olympiques de Berlin. Les affiches antisémites disparaissent de la ville de Berlin. La cinéaste allemande Leni Riefensthal réalise à cette occasion le film *Olympia*. En France le film aura pour titre *Les Dieux du stade*. Hans Hartje fait remarquer que le syntagme *Les Dieux du stade* « figure à deux reprises dans le texte de la fiction “W”⁷² ». « *Ils (les Officiels) aiment que leurs Vainqueurs soient les Dieux du stade [...]* ». (WSE, p. 161)

Précédés d'immenses étendards aux anneaux entrelacés que le vent fait claquer, les Dieux du Stade pénètrent sur les pistes, en rangs impeccables, bras tendus vers les tribunes officielles où les grands Dignitaires W les saluent. (WSE, p. 219)

Mi-août, Federico Garcia Lorca est tiré de sa cellule, il avait été arrêté un mois plus tôt pour son soutien au Front populaire. Il est tué au pied de la Sierra de Alfacar. Quelques mois plus tôt, à Madrid, au 12 de la *calle Alfonso XI*, Jorge Semprun, juché sur un échafaudage de fortune se contorsionnait pour tenter d'apercevoir, derrière la porte vitrée masquée par le haut buffet les invités de son père : « Il ne restait au-dessus du meuble rutilant de toute son argenterie ostentatoire qu'une dizaine de centimètres de porte vitrée Donc transparente J'en profitais J'en profitais ». (Alg, p. 135) Parmi les invités, se trouvait « le visage rond et mobile de Lorca ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 306.

⁷² Hans Hartje, « W et l'histoire d'une enfance en France », in *Georges Perec et l'histoire*, Actes du colloque international, Université de Copenhague du 30 avril au 1er mai 1998, Études romanes 46, p. 60.

Les unités italiennes et allemandes renforcent l'offensive franquiste en septembre. « L'embrasement des collines et l'arrivée des réfugiés annoncèrent que les troupes italiennes de Gambarra se rapprochaient, foulant au pied le Pays basque ». (AFS, p. 304) Le 12 septembre 1936, Franco est élu commandant unique par la junta. Le 23 septembre, la famille Semprun quitte Lekeitio :

[...] réveil en sursaut, dans la maison des dernières vacances, au pied des pinèdes, tout le village se mettant en marche, dans le silence haletant, lorsque le brusque embrasement des collines et l'arrivée des réfugiés du village le plus proche, vers l'est, ont annoncé l'approche des troupes italiennes de Gambara piétinant le pays basque. (GV, p. 239)

À Bilbao, en compagnie d'autres réfugiés espagnols, la famille embarque sur un chalutier. Destination Bayonne. Jorge Semprun quitte son pays. Il ne fera pas cette guerre. Trop jeune. Mais sur la route de l'exil, il « [...] s'est promis, confusément, dans un terrible désespoir enfantin, de combler ce retard [...] de quelque façon que ce fût ». (GV, p. 239) Il participera au combat de la Cité. « Trop jeune », l'antienne, lancinante, hante encore Serge Doubrovsky :

j'ai traversé la plus grande guerre de l'Histoire, la seule juste sans verser une goutte de sang. Ni le mien ni celui des autres. Police, milice, gestapo, jamais fait une peau. Quatre ans, on a craché sur moi, en français, des Français [...] rien fait, pas riposté. Je me vomis. Pas bousillé un seul Brasillach, pas abattu de Rabatet, pas un traître à mon actif. Dans mon actif, que du passif. (LB, p. 22)

Trop jeune. Quelques années plus tard, Jorge Semprun s'engagera dans la résistance, Serge Doubrovsky, son cadet de cinq ans, ne sera d'aucun combat et observera les conflits à venir, en spectateur, distant. Pas de maquis. Les années quarante ont fait de lui dit-il quelqu'un d'« À part, coupés. Une brisure, une fêlure. Pour toujours. Différents. A vie. Condamnés. Rien à faire pour réparer : c'est cassé. Comme un ressort, net. Fissure, fente. Merci. Gouffre,

abîme. Nous n'habitons plus la même planète ». (Ds, p. 222) Trop jeune. Jorge Semprun s'engage sur la route de l'exil, il s'éloigne, laissant derrière lui des hommes, armés de fusils de chasse, barricadés derrière des boîtes de conserve, prêts au combat. Il a été arraché à sa guerre. Les estivants français regardent avec indifférence l'arrivée de tous ces réfugiés. Un homme montre du doigt Jorge Semprun : « Voyez-moi ça, un rouge espagnol !⁷³ ». En Espagne, raconte Jorge Semprun, « la répression était brutale. Pendant quelques mois, elle fut comparable, en intensité, en ampleur, aux répressions totalitaires d'Hitler et de Staline. Elle provoqua des dizaines de milliers de victimes ». (AVC, p. 31) Les réfugiés affluent. « En France, la masse des réfugiés anonymes, la piétaille de l'armée populaire et des partis politiques antifascistes, était parquée dans les camps de concentration du Sud, sur le sable clos de barbelés d'Argelès ou de Barcarès, dans des conditions d'hygiène épouvantable ». (AVC, p. 31) Un combattant se souvient : « Nous savions déjà qu'au-delà des Pyrénées, nous attendaient des camps de concentration, préparés par ceux-là même qui, par leur néfaste politique de non-intervention, ont aidé à étrangler la République espagnole⁷⁴ » :

pourront à dater de la promulgation de la présente loi être internés dans les camps spéciaux par décision du préfet

Les Espagnols, d'abord. Honneur aux vaincus. Longues théories hirsutes, déguenillées, suintant jour après jour aux postes frontières. Hospitalité française. En camp. Place aux survivants. Place pour tous. On se serrera un peu, beaucoup, passionnément. Sur les paillasses, sur les bas-flancs, par terre.

(Ds, p. 147-148)

Fin octobre 1940, ces mêmes camps accueilleront les juifs du pays de Bade, de la Sarre et du Palatinat expulsés du Reich. Des trains les transporteront jusqu'à Châlon-sur-Saône. Les autorités de Vichy prendront ensuite le relais de la déportation de ces « indésirables ».

⁷³ Gérard de Cortanze, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie, op. cit.*, p. 80.

⁷⁴ Témoignage d'Elie Rappoport, combattant du bataillon Dimitrov, cité par David Diamant, in *Combattants juifs dans l'armée républicaine espagnole*, Paris, Éditions Renouveau, 1979.

Les Soviétiques apportent leur soutien à la République espagnole en novembre 1936. « L'aide que l'U.R.S.S. vient d'apporter à l'Espagne nous montre de quels heureux rétablissements elle demeure capable » conclut Gide dans son livre polémique *Retour de l'URSS*. Rétablissement provisoire, les staliniens poursuivront en Espagne l'épuration commencée en U.R.S.S. La liquidation des militants du POUM, communistes mais aussi trotskistes, est programmée. Procès staliniens à Madrid. Le principal leader du P.O.U.M., Andrés Nin, ancien secrétaire de Trotski, est torturé et assassiné. Les autres dirigeants seront arrêtés et torturés. Puis ce sera au tour des tortionnaires, témoins gênants, d'être arrêtés et envoyés dans les camps soviétiques. « Secrets de merde et de sang du parti » (AFS, p. 38) raconte Jorge Semprun en évoquant ces liquidations secrètes.

Le 12 mars 1938, Hitler réalise l'Anschluss. Les troupes d'Hitler entrent en Autriche. L'Angleterre et la France affichent « une résignation indignée⁷⁵ ». La Tchécoslovaquie constitue le deuxième objectif du Führer. Paris, à la remorque de Londres, renie son alliance avec Prague. Fin septembre, le Comité de non-intervention réuni à Londres, demande aux brigades internationales d'abandonner l'Espagne. Édouard Daladier part pour Munich avec Neville Chamberlain. Ils abandonnent la Tchécoslovaquie. Serge Doubrovsky est en vacances avec sa famille à Asnelles, *belle plage*, c'est la fin de l'été 1938. Les rumeurs agitent les conversations : « Depuis Munich, plus rien n'est sûr. On en reparle. On remet ça. Tchécoslovaquie, maintenant Pologne. Toujours à l'Est. [...] Corridor de Dantzig. On s'agite. Mais c'est l'été Très beau. Les vacances. Il n'y aura rien. *Paris soir* plutôt optimiste ». (Fs, p. 227) Le jeune espagnol en exil pose un regard lucide sur les événements : « De toute façon, en septembre 1938, après les accords de Munich, la capitulation, plutôt, de la France et de l'Angleterre devant les exigences de Hitler à propos de la Tchécoslovaquie, il devint clair que

⁷⁵ Raymond Poidevin, Sylvain Schirmann, *Histoire de l'Allemagne*, Paris, Hatier, 1995, p. 272.

la République espagnole était condamnée ». (AVC, p. 30) André Malraux publie *L'Espoir*, la guerre d'Espagne est au coeur du roman :

On s'habitue, à droite à tuer, à gauche à être tué. Trois nouvelles silhouettes sont debout là où se sont trouvées toutes les autres, et ce paysage jaune d'usines fermées et de châteaux en ruine prend l'éternité des cimetières ; jusqu'à la fin des temps, ici, trois hommes debout, sans cesse renouvelés, attendront d'être tués.

Vous l'avez voulue la terre ! Crie un des fascistes. Vous l'avez !⁷⁶

Le 23 février 1939, Jorge Semprun est un jeune adolescent qui arrive à Paris, avec son frère aîné Gonzalo : « Nous venions de La Haye, c'était Jean-Marie Soutou qui nous accompagnait, pour nous inscrire à l'internat du Lycée Henri IV ». (AVC, p. 15) Le professeur de français de Gonzalo, le frère aîné, s'appelle Georges Pompidou, « mon frère aîné en vantait l'érudition et le sens de l'humour ». (AVC, p. 224) En 1952, au lycée Claude-Bernard, le nouveau professeur d'histoire de Georges Perec s'appellera M. Poirier. Il vient d'obtenir et de refuser le Goncourt pour *Le Rivage des Syrtes*, publié sous le pseudonyme de Julien Graqu.

Le 27 février 1939, la France et la Grande-Bretagne reconnaissent Franco. Le 15 mars, Hitler anéantit « ce qui restait de la Tchéquie ».

11 mars 1939, « Staline était monté à la tribune du XVIII^e Congrès du Parti Communiste de l'Union soviétique. On l'avait acclamé interminablement. Il avait contemplé cette foule dévote et militante de son regard jaune. Il avait sans doute trouvé son compte à cette ferveur fidèle et fidéiste. Il avait laissé monter vers lui cette clameur du culte. Ensuite, imposant le silence, il avait parlé.[...] alors que Madrid tombait aux mains du général Franco, que les prisons de la ville se remplissaient, que les fusillades massives allaient commencer, Staline était monté à la tribune du congrès du Parti communiste soviétique. Il n'aurait pas un mot pour l'Espagne. Dans son jeu, cette carte était brûlée, il en gardait d'autres dans sa manche. Cinq jours plus tard, le 15 – ô les ides de mars de cette année terrible ! -, les troupes hitlériennes faisaient leur entrée à Prague.

⁷⁶ André Malraux, *L'Espoir*, l'extrait est cité par Jorge Semprun, (AVC, p. 75).

La foule désarmée, en larmes, assistait à cette invasion. Prague avait été livrée aux nazis à Munich, quelques mois plus tôt. Pour avoir la paix disait-on. On avait eu la honte et la défaite : la guerre aussi bientôt. Les divisions motorisées allemandes déferlaient dans la ville de Prague. Hitler allait parader sur la terrasse du château. Le visage couvert de larmes rageuses, Milena Jesenkà avait vu défiler les soldats de la Wehrmacht. Elle s'était juré de s'opposer de toutes ses forces à ce malheur. Elle tiendrait promesse : elle mourrait à Ravensbrück, femme indomptable. Milena Jesenkà, notre jeunesse, fiancée de l'amour fou, compagne flouée de Franz Kafka ». (FSVS, p. 242 – 243)

Madrid tombe le 28 mars. Seul à Paris, exilé, Jorge Semprun se souvient encore :

En mars, à la fin du mois de mars, j'étais seul et Madrid était tombée. Je lisais le titre de Ce soir⁷⁷ et des larmes me montaient aux yeux. Une colère sombre, aussi, au coeur, impuissante mais rageuse. Madrid était tombée et j'étais seul, foudroyé ; le journal déployé devant mes yeux aveuglés par des larmes montées du tréfonds de l'enfance. Madrid était tombé et c'était comme si on m'avait privé brutalement, d'un tranchant de hache, d'une partie de mon corps. De la partie de mon âme la plus pleine d'espérance et de foi. (AVC, p. 71)

Le 1^{er} avril 1939, *Nuestra guerra*, la guerre d'Espagne, « sans doute pour la distinguer de toutes les autres guerres de l'histoire », (AVC, p. 14) est perdue. D'ailleurs les Espagnols disent toujours « notre guerre » fera remarquer Ernest Hemingway vingt-cinq ans plus tard à celui qui de retour clandestinement dans son Espagne natale (il est militant au PCE), se cache sous les traits d'un sociologue dans l'Espagne franquiste. De ces événements naît chez le jeune Jorge Semprun une conviction profonde, déterminante qui guidera ses engagements futurs :

la vie en soi, pour elle même, n'est pas sacrée [...] La vie n'est sacrée que de façon dérivée, vicariale : lorsqu'elle garantit, l'autonomie, la dignité de l'être humain, qui sont des valeurs supérieures à celles de la vie même, en soi et pour soi, toute nue. Des valeurs qui la transcendent. (AVC, p. 34)

⁷⁷ *Ce soir* est un journal communiste dirigé par Louis Aragon et Jean-Richard Bloch. Le premier numéro est sorti en mars 1937.

Le général Franco annonce dans un communiqué la fin de la guerre civile : « *La guerra ha terminado* ».

Le 23 août 1939, est signé le Pacte germano-soviétique. « Le 23, pacte germano-soviétique ». (Fs, p. 228) J. von Ribbentrop pour le Reich et V. Molotov pour l'Union des Républiques socialistes soviétiques signent un traité de « non-agression », valable dix ans. Dans la seconde partie du protocole restée secrète, les cosignataires se partageaient l'Europe orientale. La Lituanie, dans un second accord, un « accord secret », devait passer dans la « zone d'influence » soviétique. « Staline et Hitler, la lune de miel. Passe-moi les Baltes, je te refile mon minerais ». (Ds, p. 148) « L'Europe avait sombré. Unis par un pacte qui révélait leur identité profonde, sans pour autant régler la question de leur rivalité, de leur inévitable lutte à mort pour la prédominance, le totalitarisme nazi et le totalitarisme stalinien se partageaient une Europe en déshérence ». (FSVS, p. 254) Le 1^{er} septembre 1939, Hitler envahit la Pologne. Le 3 septembre, le Royaume-Uni déclare la guerre à l'Allemagne. Quelques heures plus tard, la France, fait de même. « Septembre, le 1^{er}, Hitler en Pologne. Le 3, la guerre ». (Fs, p. 228)

3° La Deuxième Guerre mondiale

LA GUERRE DES GUERRES. Deux mille sept jours, soixante millions de morts. La planète à feu et à sang sur dix fronts. (LB, p. 11)

3.1° La débâcle

Le 14 juin 1940 au matin, apparaît « la longue traînées de blindés, de camions boches, au coin du boulevard Haussmann » (LPC, p. 104) ; « [...] ils se sont installés dans la Ville Ouverte, *Vous avez été trompés, Nous n'avons rien contre les Français, Nous ne voulions pas vous faire la guerre, Nos ennemis et les vôtres ce sont les Anglais et les juifs*, le camion avec le haut-parleur au coin de la rue Royale me corne encore les oreilles » (LPC, p. 19) raconte Serge Doubrovsky. « La France vient d'être écrasée. Une part essentielle de l'Europe continentale est désormais soumise aux systèmes totalitaires⁷⁸ ».

Le 17 juin 1940 Pétain fait « à la France le don de [sa] personne. » Il dit, « le cœur serré », qu'« il faut cesser le combat ». Quatre-vingts parlementaires sur les 649 votants refusent, le 10 juillet 1940 à Vichy, d'accorder les pleins pouvoirs à Pétain. La France est gouvernée depuis Vichy par le maréchal Pétain.

« J'ai toujours considéré le maréchal et Vichy comme de la merde » raconte Jorge Semprun à Paul Alliès⁷⁹. Le garçon qui a fui l'Espagne à quinze ans, est maintenant un adolescent à la conscience politique en éveil, prêt à participer au combat de la Cité, à s'engager. « La guerre d'Espagne est finie, je suis un rouge de quinze ans de l'armée en déroute ». (AVC, p. 185) Le 11 novembre 1940, c'est à l'occasion d'une marche étudiante place de l'Étoile, que Jorge Semprun, le lycéen de philosophie, donne les premiers signes publics d'engagement. Rien de patriotique, mais le refus du fascisme. Lui, le « rouge espagnol », répondra à la sollicitation de son camarade, Le Cloarec : « [...] donc, pratiquement, nous allons participer à une manifestation patriotique sur la tombe du soldat

⁷⁸ Jorge Semprun, *Mal et modernité*, [1990], Paris, Éditions Climats pour la version française, 1995, p. 10.

⁷⁹ Paul Alliès, « Écrire sa vie » : entretien avec Jorge Semprun, *Pôle Sud : Biographie et politique*, n°1, automne 1994, p. 28.

inconnu, moi, Breton et toi, métèque, sale Espagnol rouge de mes fesses, parce que aujourd'hui, concrètement, c'est ce qui peut emmerder davantage les nazis [...] ». (GV, p. 216)

3.2° L'Exode

Juin 1940, Julien Doubrovsky est un garçon de douze ans, il regarde l'Histoire :

[...] boulevard Haussmann des jours et des jours, ces files effarées de fuyards, voitures avec les ballots sur les toits, charrettes à bras bourrées de valises, tout Paris, des vieux, des gosses, qui se conchie en une course folle, déchets, humains déchus, courant vers quoi, vers qui [...] (LPC, p. 10)

« Toute la France qui fuit sur les routes, Paris qui se débîne, qui se dégonfle à vue d'œil, dans le quartier, on est presque seuls. Partir, ne pas partir » (LB, p. 191), Julien ne suivra pas la foule des réfugiés :

le Père a décidé, on ne part pas, destin joué à pile ou face, à nos risques et périls, qu'est-ce qui nous attend, on attend ici, voilà, inutile de vouloir s'échapper, l'étau se resserre, se referme, début juin, boulevard Haussmann, au lieu des fuyards, déferlement des vainqueurs hilares, torse nu sur leur camion certains, cheveux blonds rasés courts au vent, dans un tintamarre étourdissant de ferraille, estafettes en moto, officiers en auto, mes deux cousins et moi qui regardons paralysés, pétrifiés [...]. (LPC, p.10)

La famille Doubrovsky reste à Paris mais elle quitte le 39 de la rue de l'arcade pour le Vésinet, propriété du grand-père. Julien ira donc au lycée Debussy à Saint-Germain, « il faudra qu' [il s'] y trimballe en vélo, une sacrée trotte, des kilomètres et des kilomètres [...] ». (LPC, p. 19) Parcours sportif.

« De l'Exode, je n'ai personnellement, aucun souvenir [...] » (WSE, p. 76) raconte Georges Perec. Le petit garçon est âgé de quatre ans. Une photo garde la trace de ces années :

« je pilote une petite voiture, rouge dans mon souvenir, ici manifestement claire, avec peut-être quelques enjolivures rouges (grille d'aération sur les côtés du capot) ». (WSE, p. 76) La guerre pour « Jojo », c'est un papa soldat engagé pour défendre sa patrie d'adoption, c'est les masques à gaz que les enfants apprennent à porter à l'école : « on nous fait essayer des masques à gaz : les gros yeux mica, le truc qui pendouille par-devant, l'odeur écœurante du caoutchouc ». (WSE, p. 78) La guerre, c'est un peu l'aventure.

Juin 40 : Jorge Semprun regarde « la France (qui) s'effondrait dans les affres tragico-comiques de 'l'étrange défaite' ». (AVC, p. 110) L'adolescent a déjà une guerre derrière lui. Paris est la ville de ses quinze ans, de l'« appropriation » de la langue française, de la découverte de la féminité et de ses secrets. Il s'est choisi un guide remarquable : Charles Baudelaire. « Le cœur content, je suis monté sur la montagne / D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur [...] ⁸⁰ » ; « *À nous deux, Paris !* ⁸¹ ». Son éducation catholique et bourgeoise ne lui a pas permis de déchirer le voile opaque qui recouvre le sexe et ses mystères. La salle des Rubens au Prado ne lui était pas accessible, son père l'évitait soigneusement. La chambre à coucher de ses parents, l'armoire où la garde robe de sa mère délivrait ce parfum enivrant, les tiroirs où la lingerie en soie l'éveillait au plaisir des sens, à un désir trouble, cette chambre à coucher, brutalement, s'était fermée. Définitivement. Le temple du désir et de ses mystères était devenu temple de la mort pour le petit garçon de neuf ans. Derrière cette porte reposait le corps de sa mère morte :

Chambre close Condamnée pendant des années J'en finirais donc toujours là Tous ces parcours immobiles et vertigineux Nocturnes De cauchemar Tous ils finiront sur cette porte fermée Butant sur le battant derrière lequel s'expose et se dérobe le secret de la mort De la chambre mortuaire de ma mère.

⁸⁰ Charles Baudelaire, *Spleen de Paris*, [Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, p. 191, cité par Jorge Semprun (AVC, p. 156).

⁸¹ Jorge Semprun reprend dans *Adieu vive clarté...* cette phrase de Rastignac, in *Le Père Goriot*, Balzac. La phrase réellement prononcée par Rastignac est : « À nous deux maintenant ! »

Trois ans après, la porte s'était réouverte, le père avait « capitulé devant la Suisse », il s'était remarié avec la gouvernante suisse allemande « seule femme qu'il avait sous la main, douée par ailleurs de sens pratique et de poigne domestique, capable de faire marcher la maisonnée ». (AVC, p. 113) Mais les parfums d'antan s'étaient volatilisés. Retrouver cet émoi, déchiffrer l'énigme des sens, « *la douceur qui fascine et le plaisir qui tue !* ». Paris recèle de mystères, les passantes y sont belles. « *Fugitive beauté* », l'adolescent timide rêve, elle serait « longue, mince, en grand deuil [...] douleur majestueuse » (AVC, p. 177), sa belle passante qui passerait. Mais une nouvelle guerre s'installe :

*bientôt nous plongerons dans les froides ténèbres ;
Adieu, vive clarté de nos étés trop courts !
J'entends déjà tomber avec des chocs funèbres
Le bois retentissant sur le pavé des cours.*

3.3° La France de Vichy

Les juifs sous Vichy

« C'EST UNE NÉCESSITÉ POUR TOUT FRANÇAIS DÉCIDÉ À SE DÉFENDRE CONTRE L'EMPRISE HÉBRAÏQUE QUE D'APPRENDRE À RECONNAÎTRE LE JUIF FAITES RAPIDEMENT VOTRE INSTRUCTION EN CONSULTANT CES DOCUMENTS » (Ds, p. 293-294)

Le 3 octobre 1940, les juifs sont exclus de toutes les professions et charges publiques : « *Nous, Maréchal de France, chef de l'État français, le Conseil des ministres entendu, Décrétons : Art. 1er – Est regardé comme juif, pour application de la présente, toute personne issue de trois grands-parents de race, fonctions publiques et mandats énumérés ci-après sont interdits aux* », Fait à Vichy, le 03 octobre 1940.

Le 4 octobre 1940, Vichy proclame la loi sur l'internement des « *étrangers de race juive* » dans les camps spéciaux ou leur assignation à résidence forcée par des décisions des préfets. Ces mesures anti-juives ne toucheront pas immédiatement la famille Doubrovsky naturalisée avant le 10 août 1927 : « le Père naturalisé en 26, décret signé Pierre Laval, toutes les naturalisations postérieures à 1927 annulées ». (LPC, p. 32) Seuls les juifs étrangers étaient menacés, mais les naturalisations récentes furent annulées par décret du gouvernement de Vichy. Une commission pour la révision des naturalisations est créée, elle retire la nationalité française à 15 154 réfugiés, dont à peu près 40% sont juifs. La « 'purification' » de la nation française est en marche⁸² ». Le père de Julien Doubrovsky ce matin du 18 octobre 1940, revient chez lui, rue de l'Arcade, un journal à la main :

il avait le visage décomposé, sa main tremblait. [...] Il a jeté l'Officiel sur la table de coupe. Sa voix était à peine audible. Il a lu. Vendredi 18 octobre. Le numéro, un franc. Direction, rédaction et administration, Vichy (Allier). Il a ouvert à la page 3, il a pris un crayon rouge, il a marqué, ça commençait au bas de la première colonne et ça débordait sur la page 4, il a tracé deux croix. Le reste, ce n'était pas pour nous LOI portant statut des nous maréchal de France chef de l'état français le conseil des ministres entendu décrétons article premier est regardé comme article deux l'accès et l'exercice des fonctions publiques et mandats énumérés ci-après sont interdits aux

il y en avait plus d'une colonne, en très petit caractères, entassés virgule après virgule, comprimés sur le papier glaireux

fait à vichy le 3 octobre ph. Pétain le vice-président du conseil pierre laval le garde des sceaux raphaël alibert etc...

Mais, au dos, page 4, une demi-colonne, un simple ajout, une précision, un scrupule

nous maréchal de France article premier les ressortissants étrangers de race pourront à dater de la promulgation de la présente loi ÊTRE INTERNÉS DANS DES CAMPS SPÉCIAUX par décision du préfet du département de leur résidence *le Père a lu, à sourde voix tremblante [...]. (Ds, p. 133)*

⁸² Robert O. Paxton, *La France de Vichy 1940-1944*, Nouvelle édition revue et mise à jour, Paris, Seuil pour la traduction française, [1972], 1973, 1997, p. 214. Ministère de l'Intérieur, *Bulletin officiel* (1940), n° 10, loi du 27 septembre 1940.

Mais, comment définir qui est juif et qui ne l'est pas ?

*Je ne sais pas très précisément ce que c'est
qu'être juif
[...]
Ce n'est pas un signe d'appartenance,
ce n'est pas lié à une croyance, à une religion, à une
pratique, à un folklore, à une langue⁸³.*

Georges Perec

Vous m'avez dessus ce titre : juif. Je n'y ai rien compris, de l'art abstrait, du non-figuratif.

Serge Doubrovsky (Ds, p. 257)

« Erreur, il y a maldonne, je ne joue plus, pousse. Je suis comme les autres. Droits de l'Homme et du Citoyen » (Ds, p. 257) ; « la première ponction est faite, d'autres suivront, M.O.R.T. AU JUIF, dans le journal » (LPC, p. 102). Le journal est *Le Pilon*, l'article de Paul Riche. Il est paru le 14 mars 1941 :

Mort au Juif ! Mort à la vilénie, à la duplicité, à la ruse ! Mort à l'argument juif ! Mort à l'usure juive. Mort à tout ce qui est laid, sale, répugnant, négroïde, métissé, juif ! Mort ! Mort au juif. Oui répétons. Répétons-le Mort M.O.R.T AU JUIF. Là ! Le Juif n'est pas un homme, c'est une bête puante. On se débarrasse des poux, on combat les épidémies. On lutte contre les invasions microbiennes. On se défend contre la mort, donc contre les Juifs.

Mais comment reconnaît-on physiquement un Juif ? Septembre 1941, une exposition sous l'égide de l'Institut pour l'étude des questions juives est proposée au Palais Berlitz *Les juifs et la France* : « faux laid sale répugnant négroïde métissé JUIF l'argent n'a pas d'odeur le juif en a une attention méfiance épurons la race française [...] sous ces apparences

⁸³ Georges Perec, Robert Bober, *Récit d'Ellis Island*, op. cit., p. 43.

occidentales nous devons savoir reconnaître cheveux crépus nez en banane pommettes saillantes yeux bridés ». (LPC, p. 405) « Entrée gratuite pour les écoliers en groupe ». (LB, p. 15) À l'entrée de l'exposition, le visiteur reçoit un faux dollar américain, « l'argent n'a pas d'odeur... mais le Juif en a une » précise le guide de l'exposition.

Mais comment savoir juridiquement qui est Juif ? Penseurs et juristes de Vichy se trouvent devant le problème insoluble qui s'est déjà posé aux « penseurs » nazis en 1935. Les registres d'état civil sont vierges de toute indication religieuse ou ethnique. Il sera donc demandé aux juifs dans les deux zones de venir se déclarer au commissariat de police de leur quartier. Sera donc juif celui qui se sera déclaré, lui-même, comme juif. « *Ich bin Volljude im Sinn der Hitler Gesetze* », (Je suis juif à part entière au sens où l'entendaient les lois hitlériennes) : Georges Perec prêterait ainsi serment dix-sept ans plus tard, reprenant la formule requise par la loi allemande, pour l'attribution d'une pension d'orphelin, en application de la *Bundesentschädigungsgesetz* (Loi fédérale de dédommagement)⁸⁴. « Recensement. Faut-il se déclarer Porter obligeamment sa tête sur le billot ? ». (Ds, p. 134) Pour pousser les gens à se dénoncer, le gouvernement de Vichy met en avant des sanctions. « À la fin du mois de mars 1941, 139 979 individus, dans le seul district de Paris, s'étaient fait enregistrer comme Juifs⁸⁵ ». La police française se distingue favorablement par la mise en place de l'Index Tulard des Juifs de France⁸⁶. « Fichiers français, ils étaient supérieurs aux fichiers boches. Peux m'en fiche. En triple liste, par noms, par professions, par rues. Le bottin des lécheurs de bottes. Boches étonnés, zèle modèle, télégramme Dannaecker, félicitations Gestapo ». (Fs, p. 124) Theodor Dannaecker a dirigé le service de contre-espionnage nazi à la demande de la SD (*Sicherheitsdienst*). Il a été chef à Paris de la section IV J de la Gestapo en « charge de la question juive ». Le fichier mis en place par André Thulard « se subdivise en

⁸⁴ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots, op. cit.*, p. 190.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 72-73.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 74.

fichier simplement alphabétique, les Juifs de nationalité française et étrangère ayant respectivement des fiches de couleurs différentes, et des fichiers professionnels par nationalité et par rue⁸⁷ ». Alors, « la police timbre avec application » (LPC, p. 63) se souvient Serge Doubrovsky.

« Le 18 octobre [1940], toute affaire juive doit avoir un administrateur provisoire, à qui une troisième ordonnance, celle du 26 avril 1941, donne le droit de vendre l'entreprise à des aryens ou de la liquider, le produit de l'opération allant alors à l'état⁸⁸ ». L'épicerie de Rose, la grand-mère de Georges Perec et le salon de coiffure de Cécile Perec sont liquidés. « Son salon fut fermé » (WSE, p. 52) raconte Georges Perec. Le 11 décembre 1941, la Compagnie industrielle de Mécanique horlogère, « plus connue sous le nom de ‘Jaz’ », (WSE, p. 61) l'embauchera « en qualité d'ouvrière sur machine ».

Le 24 octobre 1940, le ministre de la Guerre interdit aux Juifs de s'engager ou de se rengager dans l'armée. Le soldat Perec Icek Judko E.V.3716 était mort, « mort au champ d'honneur », le 16 juin 1940, quatre mois plus tôt.

10 décembre 1941, « Commissariat Général aux Questions Juives Paris le 10 décembre 1941 Monsieur Vu les Ordonnances Allemandes M. Boulière 6 rue Lentonnet Paris est nommé Administrateur Provisoire près votre Entreprise [...] ». (Ds, p. 150) Israël Doubrovsky utilise les services d'un Alsacien pour les essayages de tailleur. Il lui est interdit de poser sa main sur un aryen. Il doit également faire contrôler sa boutique par un gérant « aryen ».

Sous le JÜDISCHES GESCHAEFT jaune et noir, il a fallu coller, en noir et rouge, une autre affiche : Direction assurée par un commissaire-gérant aryen. Un alsacien, Jung, cheveux blonds rasés court, œil saphir, l'aryen idéal de service. A s'en attendrir. Au début il avait l'air

⁸⁷ Cité dans le « rapport Dannecker » du 1er juillet 1941.

⁸⁸ Robert O. Paxton, *La France de Vichy 1940-1941*, op. cit.

un peu gêné. Lui seul avait le droit d'approcher les clients. De procéder à l'imposition des mains aryennes sur des fesses aryennes.

La plaque de marbre noir à l'entrée de l'immeuble, rue de l'Arcade, porte le nom du père et la mention « Tailleur, Tailor ». Cette plaque est maculée par un « Youtre ». Sur les murs, sur les devantures des magasins, on peut lire « Mort aux juifs ».

Décembre 1941, commissariat du Vésinet, « quatre lettres à l'encre rouge sur nos cartes d'identité ». (LPC, p. 63) La mention « Juif » est apposée sur les papiers d'identité.

Le port de l'étoile fut imposé aux Juifs de plus de six ans résidant dans la zone occupée le 7 juin 1942 : « [...] il est rappelé que l'étoile juive doit être portée sur le côté gauche de la poitrine solidement cousue au vêtement ». (Ds, p. 306)

Ordonnance du 29 mai 1942 : « Il est interdit aux Juifs dès l'âge de 6 ans révolus de paraître en public sans porter l'étoile juive. L'étoile juive est une étoile à 6 pointes ayant les dimensions d'une main et les contours noirs. Elle est en tissu jaune et porte, en caractères noirs l'inscription "Juifs". Elle devra être portée bien visiblement sur le côté gauche de la poitrine, solidement cousue sur le vêtement ».

Le 12 juin 42, Serge Doubrovsky doit se rendre au lycée. Sur sa veste, « le signe d'infamie » : juif. « la marque demeurera toujours. Ineffaçable. Un stigmate. L'étoile jaune. Beau matin de juin. Lundi 12. Pour partir à l'école. 42. Jusqu'à la gare du Vésin. Rasant les murs. Me demandant comment. Si. Ça me ronge. Peur intense ». (Fs, p. 239) « Au centre des six pointes bordées d'un trait noir, sur fond d'or éclatant, les lettres de jais se contorsionnent. Je n'ai plus de nom. Plus rien » ; « Essayez, vous m'en direz des nouvelles » (LB, p. 193). « Nous avons tous, sauf Pinel, cousu sur notre poitrine une étoile jaune, avec les quatre lettres de "juif", zébrant en noir le fond jaune de l'étoile [...] ». (GV, p. 219) Jorge Semprun comme tous ses camarades d'Henri IV, porte l'étoile jaune. « Une marée d'étoiles jaunes », à

une exception prêts « Pinel, le bon élève. » Tous les camarades ont délibérément cousu l'étoile jaune, ils ne pouvaient pas laisser leur camarade Bloch, isolé, solitaire, avec « son étoile jaune, cousue sur son pardessus gris ». (GV, p. 214) Certains Français ridiculisent aussi publiquement cette mesure. On cède les places dans le métro aux femmes et enfants « décorés ». Les autorités se fâchent, les Juifs ne seront plus admis que dans la dernière voiture des trains. Une étoile cousue, un chaos, indescriptible, pour Julien Doubrovsky. Sidération. Une étoile épinglée, une blessure, brûlante pour Georges Perec. Coupure. Cécile Perec porte également l'étoile jaune. « Elle porta l'étoile ». (WSE, p. 52) L'enfant se souvient, lui aussi, avoir porté l'étoile. Nous sommes en 1942, le « petit Jojo » a cinq ans. Il va école, ses bons résultats lui valent une médaille :

La maîtresse l'agrafa sur mon tablier. À la sortie, dans l'escalier, il y eut une bousculade qui se répercuta de marche en marche et d'enfant en enfant. J'étais au milieu de l'escalier et je fis tomber une petite fille. La maîtresse crut que je l'avais fait exprès ; elle se précipita sur moi et, sans écouter mes protestations, m'arracha ma médaille. (WSE, p. 79)

Médaille arrachée ou « étoile épinglée », Georges Perec s'interroge : « je me demande si ce souvenir ne masque pas en fait son exact contraire : non pas le souvenir d'une médaille arrachée, mais celui d'une étoile épinglée ». (WSE, p. 80) Souvenir écran, « exaltations de *scenic railway*⁸⁹ » ? Philippe Lejeune répond : « De toute façon, jamais Georges Perec, enfant, n'a porté l'étoile jaune⁹⁰ ». En 1942, le petit Georges est déjà réfugié à Villard-de-Lans. Georges Perec raconte à trois reprises son départ de la gare de Lyon. Sur le quai il voit, sans le savoir, sa maman pour le dernière fois :

⁸⁹ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », in *Penser/Classer Paris*, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1985, p. 68 : « *Sous les titillements mesurés du petit Œdipe illustré, ma voix ne rencontrait que son vide : ni le frêle écho de mon histoire, ni le tumulte trouble de mes ennemis affrontables, mais la rengaine usée du papa-maman, zizi-panpan ; ni mon émotion, ni ma peur, ni mon désir, ni mon corps, mais des réponses toutes prêtes, de la quincaillerie anonyme, des exaltations de scenic-railway* ».

⁹⁰ Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p. 79.

Un jour elle m'accompagna à la gare. C'était en 1942. C'était la gare de Lyon. Elle m'acheta un illustré qui devait être un Charlot. Je l'aperçus, il me semble, agitant un mouchoir blanc sur le quai cependant que le train se mettait en route. J'allais à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge. (WSE, p. 52-53)

Le départ du petit Georges pour Villard-de-Lans en zone libre où il allait rejoindre sa tante Esther et son oncle David eut certainement lieu en octobre 1941. « Le 28 octobre 1941, les Allemands firent suspendre le service des convois de la CRF, qu'ils soupçonnaient d'enfreindre les lois raciales⁹¹ » précise David Bellos. *Sous-alimenté Rachitique*⁹², Georges Perec n'a que la peau sur les os, mais il est sauf. Sa maman tente de le rejoindre, en vain. « Le passeur [...] se trouva être absent. Elle n'insista pas davantage et retourna à Paris ». (WSE, p. 53) Pourquoi a-t-elle abandonné la tentative de rejoindre son fils ? Veuve de guerre, se croyait-elle en sécurité ? « On lui conseilla de déménager, de se cacher. Elle n'en fit rien ». (WSE, p. 53) « Doubrovsky, j'ai à vous parler après la classe, les yeux gris-bleu, bleu céleste de Grosclaude, l'as de tous les profs de français [...] ne revenez plus [...] je sais qu'il va y avoir des rafles de source sûre, il faut que votre famille et vous [...] ». (LPC, p. 406) Arrestations et rafles se multiplient. « Un premier convoi de Juifs 'apatrides' quitte la France pour une destination inconnue à l'est le 27 mars 1942⁹³ ». Le 16 juillet 1942, 13 152 Juifs sont rassemblés au vélodrome d'Hiver. Destination Drancy. Puis l'Est. « [...] on était catapultés Drancy d'abord *Auschwitz* ensuite ». (LB, p. 68) « *Monsieur le Commissaire je vous signale famille suspecte [...]*. (Fs, p. 67) Cécilia est prise dans une rafle et internée à Drancy le 23 janvier 1943. « Elle fut prise dans une rafle avec sa sœur, ma tante ». (WSE, p. 53)

[...] on lui doit le salut, au flic aussi, bien sûr, huit jours plus tard, en vélo, en pékin, en douce venu, de bon matin, tire la cloche de la grille [...] à onze heures je viens vous arrêter, c'est

⁹¹ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 77.

⁹² *Ibid.*, p. 85.

⁹³ Robert O. Paxton, *La France de Vichy 1940 – 1944*, op. cit., p. 225.

tout, pas un mot de plus, suffit, pas besoin de commentaires, remonté sur sa bécane, reparti, à nous maintenant de partir. (LPC, p. 406)

« étoiles jaunes vite décousues, vêtements vite enfilés, quand on a filé par l'arrière du jardin ». (LPC, p. 148) « Renée vous êtes ici chez vous » Julien Doubrovsky, sa soeur, son père et sa mère vont vivre cachés neuf mois, « là tapi derrière le rideau de tulle face aux carrés de patates et de tomates aux aguets épiant dans mon repaire caché dans ma chambre de banlieue des mois ne pas se montrer ne pas sortir sinon [...] ». (LB, p. 106)

3.4° La Résistance

7 décembre 1941, publication du décret *Nuit et Brouillard* : « Il établit que les résistants, en particulier les résistants de France, doivent être arrêtés et doivent disparaître dans les camps de concentration « comme dans la nuit et le brouillard⁹⁴ ».

« adieu aux chères études, adieu à Paris, adieu aux jeunes filles en fleur », (QBD, p. 147). L'homme qui parle est un adulte. Trop jeune pour s'engager lors de la guerre civile espagnole, il fera sienne cette guerre contre le nazisme. « Chacun doit risquer sa vie pour affirmer ses propres valeurs » : la deuxième proposition de la *Phénoménologie* rencontre un écho favorable auprès du jeune étudiant en philosophie. S'il ne veut pas rester figé dans le statut de l'esclave et être asservi par le maître, il lui faut affirmer ses choix : « J'ai vingt ans, je peux encore me permettre ce luxe de choisir dans ma vie les choses que je vais assumer et celles que je rejette ». (GV, p. 35) Il s'engage d'abord dans les F.T.P. - M.O.I.⁹⁵ :

⁹⁴ « L'œuvre d'une vie », entretien de Raul Hilberg par Sarah Terquem, in *Revue des deux mondes*, décembre 2006.

⁹⁵ F.T.P. -M.O.I. : Francs Tireurs et Partisans. Mains d'œuvre Immigrée. « Cette organisation de lutte armée regroupait les communistes étrangers qui résistaient, en France, à l'armée d'occupation allemande. (Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, op. cit., p. 28).

La Résistance des réseaux était devenue nécessaire et concrète. La M.O.I. nous laisse faire ce que nous voulons parce que se mettre en rapport avec le parti communiste espagnol clandestin, à Paris, était devenu dangereux. »⁹⁶ Le revolver qu'il procurera à un des partisans de la M.O.I. permettra l'exécution d'un dignitaire nazi. Le jeune étudiant avait « échangé les armes du discours contre le discours des armes. (MQF, p. 120)

La Gestapo arrive à Grenoble en septembre 1943, après une année d'occupation italienne de la zone Sud Est. « Du monde extérieur, je ne savais rien, sinon qu'il y avait la guerre [...] Il y avait aussi des soldats italiens [...] » raconte Georges Perec. (WSE, p. 122) Les autorités civiles et militaires italiennes qui occupaient une partie importante du Sud-Est de la France étaient opposées à l'application de la législation antijuive. Par « protection supplémentaire ou camouflage administratif⁹⁷ », Georges Perec poursuit une éducation catholique dans une institution religieuse, le collège Turenne. Il est interne. Il se fait baptiser en octobre 1943 : « [...] j'ai tout oublié du catéchisme qu'on m'inculqua, sinon que je m'y appliquai avec une ferveur et une dévotion exagérées. Je garde, en tout cas, un souvenir extrêmement précis de mon baptême, célébré un jour de l'été 1943 ». (WSE, p. 130) Le Vercors est maintenant sous occupation allemande. L'étau se resserre. « Une fois, les Allemands vinrent au collège [...] Nous allâmes en classe comme d'habitude, mais on ne les revit pas. A midi, le bruit se répandit qu'ils avaient seulement regardé les registres du collège [...] ». (WSE, p. 139) Sur le certificat de baptême, Georges a un patronyme à consonance bretonne et ses parents se prénomment André et Cécile. Les prénoms de Icek Judko et Cyrila ont été gommés. Effacés. Le reste, tout le reste, le petit Georges doit l'oublier. Il ne comprend

⁹⁶ Paul Alliès, « Écrire sa vie » : entretien avec Jorge Semprun, in *Pôle Sud : Biographie et politique*, op. cit., p. 29.

⁹⁷ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 92.

pas le yiddish, il n'habitait pas Belleville, il n'est pas juif. Oublier. « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». (WSE, p.17)

La présence allemande s'accroît, la Résistance s'intensifie et s'organise. Plutôt le maquis que le S.T.O. Jorge Semprun devient résistant à temps plein dans un réseau anglais, le réseau Buckmaster et le groupe français « Jean-Marie Action ». La grande Aventure. Le jeune maquisard opère depuis un camp, le "Tabou", « dans le maquis bourguignon, entre Laignes et Larrey ». (EV, p. 15) René Char est capitaine de maquis. L'oncle de Serge Doubrovsky se souvient, admiratif : « un type immense, au physique et au moral, je ne parle même pas du poète, inoubliable ». (LPC, p. 155) Paule, la femme de l'oncle de Serge Doubrovsky, « transportait en zone nord, dans des valises à double fond, des documents qui l'auraient fait tailler en pièces ». (LPC, p. 156) Elle sera décorée en juillet 1946 de la médaille de la Résistance, « même promotion que Camus et Aragon ». (LB, p. 29) La sœur de Jorge Semprun, Maribel, travaille avec son mari Jean-Marie Soutou et l'abbé Glasberg aux Amitiés judéo-chrétiennes, « une association qui a sauvé des centaines de juifs étrangers réfugiés dans la région lyonnaise ». (AVC, p. 145)

Londres et Alger, en contact avec le maquis du Vercors, doivent parachuter armes et munitions. Un soulèvement se prépare. Jorge Semprun et deux maquisards déménagent les dépôts de l'A.S. Il ne faut pas laisser les armes se rouiller. Armes contre service. En échange, ils devaient « les aider à monter une opération de plastiquage sur les écluses du canal de Bourgogne qu'ils pourraient monnayer avec la B.C.R.A., à Londres ». (Evt, p. 78) Sur la route de Cézy, la traction file, tous feux éteints. Un barrage, les Allemands. Échange de coups de feu. Puis le silence, la traction peut redémarrer. La lutte continue. « Les activités exactes de mon oncle dans la Résistance, il n'en a jamais beaucoup parlé avec moi, je crois me souvenir qu'il aidait à faire dérailler des trains [...] » raconte Serge Doubrovsky. (AV, p. 158) Les trains

déraillent, les ponts sautent. Jorge Semprun a mis sa liberté au service de ses idées. Le combat, jeu guerrier, donne l'impression de le rendre presque heureux : « les parachutes s'ouvraient soyeusement dans les nuits de Bourgogne ». (GV, p. 37) 13 novembre 1943 premier parachutage allié sur le plateau d'Arbounouze avant la grande et dramatique offensive du Plan Montagnard. Georges Perec apporte également son soutien à la Résistance. Les directrices du collège « étaient dans la Résistance » (WSE, p. 154), la traditionnelle promenade du jeudi devient ainsi un prétexte pour « ravitailler les Résistants ». Georges Perec est impressionné : « La plupart portaient la barbe. Quelques-uns seulement avaient des armes ; l'un d'eux en particulier portait des grenades qui pendaient à ses bretelles [...] ». (WSE, p. 153) Monter une embuscade. Sabotage. Retour au maquis de Bourgogne. Jorge Semprun et Julien, « un copain de randonnée dans les maquis de la région », sont à l'affût, abrités derrière un rocher. Ils portent fièrement leur Smith and Wesson, « une vraie pièce d'artillerie ». (GV, p. 206) Soudain surgit à motocyclette un jeune Allemand blond aux yeux bleus : « il a roulé jusqu'au bord de l'eau, est descendu de son engin, qu'il a calé sur son trépied. Debout, respirant la douceur de la France profonde, il a défait le col de sa vareuse ». (EV, p. 49) Il est armé. « Il y avait une moto à récupérer, une mitraillette. » Le réel impose ses circonstances. « Mais soudain, le jeune Allemand a levé les yeux au ciel et a commencé à chanter [...] » Il chante la *Paloma* « d'une belle voix blonde », « Il y prend visiblement plaisir, sa voix monte, ou roucoule ». (Evt, p. 166) Jorge Semprun ne parvient plus à tirer, tirer sur « ce visage dénudé, ce corps livré, ce regard bleu ». (Evt, p. 166) La *Paloma*, c'était l'enfance heureuse, l'innocence. Deux innocences s'affrontent. Il tuera finalement l'Allemand. La Résistance a besoin d'armes et de véhicules. « Pourquoi ? [...] Il n'y avait rien d'autre à faire » (Evt, p. 168). Cette histoire où la morale et la politique s'affrontent est également racontée dans *L'Évanouissement*, le « brouillon de *L'Écriture ou la vie* ». « Pas de politique dans mon

maquis » crie un « des petits chefs du ‘‘Tabou’’ ». (QBD, p. 394) Jorge Semprun relit un chapitre de *L'Espoir*, un livre qui toujours l'accompagne, « il avait fini par s'imprégner de l'odeur écœurante et tenace du plastic ». Avec quelques jeunes maquisards, il évoque la guerre d'Espagne. « Pas de politique dans mon maquis », Jorge Semprun lit alors à voix haute une page de *L'Espoir*, celle où, à la fin de l'épisode de Tolède, Hernandez est fusillé. « Pas de politique dans mon maquis », le petit chef ne dit plus rien, un grand silence règne au ‘‘Tabou’’. Chacun veut lire ce livre, Jorge Semprun, difficilement, le leur abandonne. Il ne récupérera jamais son exemplaire de *L'Espoir*. Quelques semaines plus tard, « les S.S. ont anéanti le maquis et mis le feu aux cahutes du camp maquisard ». (QBD, p. 394) *L'Espoir* brûlera avec. « Il n'y a plus de ‘‘Tabou’’ ». (GV, p. 205)

3.5° « L'exil des exils »

Jorge Semprun est arrêté, torturé. Place Bellecour, dans les caves de la Gestapo, un gradé en uniforme S.S. interroge un détenu : « Weitzmann, vous avez l'air de vous être beaucoup occupé de littérature dans les années 20 » (AV, p. 161) :

« Vous avez connu Breton ? », j'ai dit « Fort bien », tu me croiras encore si tu veux, mais on s'est mis à discuter poésie, il avait l'air de très bien s'y connaître, je lui ai raconté l'épisode de la Closerie des Lilas, quand Michel Leiris est monté sur la table et a crié : « Vive l'Allemagne ! » déclenchant un beau tollé, une vraie bagarre, ça avait l'air d'intéresser l'Allemand, il souriait. (AV, p. 161)

À côté de l'oncle de Serge Doubrovsky, Klaus Barbie torture une femme. « tu ne peux pas savoir quel salaud c'était, je revois sur le plancher la femme nue, inanimée, Barbie debout, le

pire, il n'avait même pas une expression de colère, de haine, totalement impassible » (AV, p. 161), raconte-t-il à son neveu.

Ils m'ont attaché les mains dans le dos [...] Après, dans le hangar, ils m'ont suspendu par une corde attachée à la chaîne d'acier des menottes. Tout le poids du corps [...] portait sur les muscles des bras et des épaules, et il fallait surtout ne pas bouger, ça n'arrangeait pas les choses, de bouger. Alors je me suis mis, à, soupçonner que la torture, c'est à dire, ce petit commencement de torture bien simple, c'était tout autre chose qu'un sujet de discussion. (Evt, p. 43)

Matraque, corde, coup de poing américain, crocs des chiens, baignoire souillée d'excréments. « *Dieser Scheisskerl, der hat noch nicht gesungen* », « ce merdeux ne s'était pas encore mis à table » annonce l'homme de la Wehrmacht. (Evt, p. 101) Jorge Semprun garde le silence. L'expérience de la torture lui a fait découvrir la dislocation du corps et de l'âme : « [...] chaque journée de silence gagnée à la Gestapo, si elle éloignait mon corps de moi, carcasse pantelante, me rapprochait de moi-même. De la surprenante fermeté de moi-même ». (EV, p. 148-149) Une expérience limite, une éthique de la volonté. « Celui qui a été soumis à la torture est désormais incapable de se sentir chez soi dans le monde. L'outrage de l'anéantissement est indélébile⁹⁸ » analyse Jean Améry. Maria Angélica Semilla Durán voit dans le comportement de Jorge Semprun sous la torture « un modèle héroïque » : « Sa résistance est un moment clé du processus de construction du moi, une sorte d'ascèse morale, sinon mystique ; elle est aussi une initiation aux épreuves à venir⁹⁹ ».

Jorge Semprun est envoyé à Compiègne. L'oncle de Serge Doubrovsky, à Montluc. Il est dans la mauvaise file, celle des fusillés. Profitant d'un instant d'obscurité dans la cour

⁹⁸ Jean Améry, *Par delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 78.

⁹⁹ Maria Angelica Semilla Duran, *Le Masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005, p. 150.

balayée par un projecteur, il change de file. Destination Drancy, avant Auschwitz. : « me voilà embarqué dans mon wagon à bestiaux ». (AV, p. 236) « Il y a cet entassement des corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits ». (GV, p. 11) Jorge Semprun est enfermé, entassé, écrasé dans un wagon à bestiaux. Destination Buchenwald. *Le Grand Voyage*, son premier roman paru en 1963, raconte les cinq jours de ce voyage invivable. L'oncle de Serge Doubrovsky ne prendra pas le dernier convoi de déportés pour Auschwitz. Sans papier, il ne pouvait pas partir. C'est la règle, il n'était pas en règle. « Elle fut internée à Drancy, [...] puis déportée [...] en direction d'Auschwitz. Elle revit son pays natal avant de mourir. Elle mourut sans avoir compris ». (WSE, p. 53) Cyrla Perec est morte, déportée. Ils étaient 998 Juifs dans ce train. En 1945, 14 survivent encore. Est-elle morte pendant le long trajet en train ? A-t-elle été gazée en arrivant ? La date officielle de son décès correspond-elle à la date réelle ? Georges Perec ne le sait pas. Vraie date, fausse date. Les dates évoquées dans *W ou le souvenir d'enfance* semblent toujours reproduire un décalage. Est-ce à dessein ? « ‘Terminus, tout le monde descend !’ » a crié quelqu'un, dans le centre du wagon. [...] ‘Qu'est-ce que c'est que ce cirque ?’ ». (QBD, p. 254)

La lumière est aveuglante lorsque Jorge Semprun saute sur le quai. Il neige, une cheminée brûle. « Ça doit être l'entrée du camp, là-bas ». (GV, p. 272) « Jedem das seine ? » « A chacun son dû ? »

Léon Blum est déporté à Buchenwald en avril 1943. Il est enfermé dans une villa du quartier des SS, au milieu de la forêt de l'Ettersberg, au Falkenhof. Il y a vécu deux ans, ignorant l'existence du camp de concentration :

Le premier indice que nous en avons surpris, a écrit Blum à son retour d'Allemagne, est l'étrange odeur qui nous parvenait souvent le soir, par les fenêtres ouvertes, et qui nous

*obsédait la nuit tout entière quand le vent continuait de souffler dans la même direction : c'était l'odeur des fours crématoires*¹⁰⁰.

« Étrange odeur ». Il sera évacué de Buchenwald le 3 avril, raconte Jorge Semprun. « Il était perclus de rhumatismes, ça n'a pas été facile de le caser dans la voiture [...] ». (EV, p. 128)

Buchenwald n'était pas un camp d'extermination. Les communistes allemands qui construisirent le camp à partir de 1937, prirent progressivement le pouvoir dans l'administration interne. Face aux S.S., ils exerçaient une sorte de contre-pouvoir clandestin. Les officiers S.S. pouvaient ainsi se consacrer à des trafics en tous genres. Jorge Semprun est rapidement pris en charge par le parti, petite bulle protectrice dans cet enfer. Mais il lui a d'abord fallu se confronter aux formalités d'arrivée. La douche avec une eau sale, fétide, les coiffeurs armés de tondeuses, *los*, *Schnell*, la baignoire-piscine désinfectante, le magasin d'habillement : « vêtu de ces hardes disparates, hagard, hilare, honteux, triturant dans ma main l'horrible chapeau mou, je me suis trouvé devant une table où les détenus établissaient la fiche d'identité des nouveaux arrivés ». (EV, p. 117) Profession ? « Je suis un étudiant en philosophie » répond Jorge Semprun au détenu qui l'interroge. Ce dernier essaie vainement d'expliquer à ce jeune khâgneux têtue qu'il vaudrait mieux être ouvrier qualifié. « Étudiant en philosophie », *student*, insiste Jorge Semprun. « J'avais vingt ans, j'étais khâgneux sans expérience de la vie. Je n'ai rien compris au message que cet homme essayait de me transmettre ». (EV, p. 117) Quarante sept ans après, Jorge Semprun retourne pour la première fois à Buchenwald. Sur sa fiche, il lit son nom, son matricule. « Non, il n'avait pas écrit *Student*, le camarade allemand inconnu. Poussé sans doute par une association phonétique, il avait écrit *Stukkateur* ». (EV, p. 381) L'étudiant khâgneux aurait été envoyé à Dora, le chantier d'une usine souterraine, un chantier infernal. L'ouvrier qualifié, le stucateur, est resté

¹⁰⁰ Cité par Jorge Semprun in *Mal et modernité*, op. cit., p. 58-59.

à Buchenwald. « [...] ce mot absurde et magique, Stukkateur, [...] m'avait peut-être sauvé la vie. (EV, p. 383) Le *Stukkateur* a ainsi travaillé à l'Arbeitsstatistik : « c'était le bureau du camp où l'on distribuait la main-d'œuvre aux différents kommandos de travail. Où l'on organisait aussi les transports pour les camps extérieurs, généralement plus durs que Buchenwald même » (EV, p. 36). « Qu'est-ce que tu sais faire » « tu es costaud ». L'oncle de Serge Doubrovsky pesait à peine plus de quarante kilos. Il a dit « oui » Il a montré sa force, monté des châlits en fer. Ils ont vu, « bon, tu seras infirmier ». (AV, p. 238) Ça l'a sauvé.

Le 31 janvier 1944, Jean Giraudoux meurt. « Il était mort deux jours après mon arrivée à Buchenwald. [...] Sans doute un jour de cet hiver-là, la fumée du crématoire avait-elle soudain été plus légère, plus vaporeuse : flocons à peine gris sur l'Ettersberg pour m'annoncer la mort de Giraudoux ». (EV, p. 104) Aragon suspecte un empoisonnement par la Gestapo. Empoisonnement alimentaire ou pancréatite ?

« *Los, los, los!* »

Le 17 mai 1944, Milena Jesenská meurt en déportation au camp de Ravensbrück : « Je m'étais souvenu de ce souvenir de neige tombant sur les cendres de Milena Jesenská. Je m'étais souvenu de la beauté de Milena dispersée par le vent, avec la fumée du crématoire ». (EV, p. 348)

« *Krematorium, ausmachen !* »

« Dein Herr Professor [...] kommt heute noch durch's Kamin ». (EV, p. 36) Maurice Halbwachs était le professeur de sociologie de Jorge Semprun à la Sorbonne. « J'avais pris la main de Halbwachs ». Jorge Semprun lui récitera en guise de prière quelques vers de Charles Baudelaire :

*Ô mort, vieux capitaine, il est temps,
levons l'ancre...*

« Il sourit, mourant, son regard sur moi, fraternel ». Maurice Halbwachs est mort de dysenterie à Buchenwald comme Henri Maspero. Marc Bloch sera fusillé par les nazis à Saint-Didier-de-Formans, près de Lyon.

Les flocons de neige se mêlent aux flocons de fumée grise des fours crématoires. Jorge Semprun a basculé dans un autre monde. Frontières et repères ont été bousculés. Où est la réalité ? Le temps semble s'être arrêté, « sous l'éclat de neige et de fumée. » « Suis-je vraiment revenu ? ». (Evt, p. 206). « Deux ans d'éternité glaciale, d'intolérable mort me séparaient de moi-même. Reviendrais-je à moi-même un jour ? » (EV, p. 141)

Le camp sera libéré le 11 avril 1945, Jorge Semprun y aura survécu 15 mois. « Je suis un revenant » dit-il.

3.6° La Libération

Petite chronique de l'avancée militaire :

les Boches sont foutus, la canaille des journaux collaboches a beau claironner chaque matin les succès resplendissants de la Wehrmacht, depuis Stalingrad c'est fichu pour les Fritz, les Russes contre-attaquent partout, Rostov, Orel, août dernier, Kharkov repris, le Dniepr franchi, libèrent Koursk, Kiev, partout offensives, percées, en Italie les Alliés sont un peu plus lents, au mont Cassin ça traîne, devant Rome ça piétine, mais quand même peu à peu l'Italie est conquise, hourra [...]. (LPC, p. 407- 408)

Le 24 août 1944, la première division blindée du Général Leclerc entre dans Paris. Serge Doubrovsky se souvient :

le 24 AOÛT 44 EN UN ÉCLAIR la 2e D.B. fonce sur Paris Leclerc arrive [...] ILS SONT LÀ [...] parmi le grouillement de cris rires qui grailonnent on pousse de tous les côtés

bourrades dans l'allégresse débridée qui se déchaîne [...] JE VIS d'un seul coup LIBRE à jamais EN UNE SECONDE. (LB, p. 257- 260)

Il peut enfin quitter sa cachette. Enfin libre. Un survivant. Le 6 février 1945, Brasillach est fusillé au Fort de Montrouge. De Gaulle reçoit une demande de grâce signée par de nombreux intellectuels français. Il la refuse : « Dans les lettres aussi, le talent est un titre de responsabilité, et il fallait que je rejette ce recours là, peut-être, après tout, parce qu'il m'était apparu que Brasillach s'était irrémédiablement égaré ». Le 15 mars 1945, Drieu la Rochelle se suicide : « J'avais toujours préféré Drieu à Brasillach : j'ai préféré son suicide à la mort de celui-ci ». (EV, p. 104) La nouvelle est annoncée à Jorge Semprun par Marc, un jeune officier français, présent à la libération de Buchenwald.

Le 11 avril 1945, Buchenwald est libéré par les soldats américains de la III^e armée de Patton. « Sur le frontispice d'une baraque, triomphalement » (EV, p. 92) est accroché un portrait de Staline :

Ainsi de jeunes Russes – tous les Russes étaient jeunes d'ailleurs à Buchenwald – avaient éprouvé le besoin impérieux de consacrer leurs premières heures de liberté à faire le portrait de Staline, immense et réaliste : surréaliste, même, à force de réalisme. Comme on dresse un totem à l'entrée d'un village primitif, les Russes avaient dressé au-dessus de l'une de leurs baraques l'image tutélaire du Généralissime. (EV, p. 83)

Dans *Quel beau dimanche*, les immenses portraits sont encore évoqués :

Dans la nuit, les petits chefs au regard bleu, glacial, tirés à quatre épingles, avec leur casquette du N.K.V.D. Et leurs bottes reluisantes, auraient fait préparer cette profusion de portraits de Staline, en hommage au Grand Chef, au grand Caïd, qui allait bientôt les reprendre dans sa main paternelle et les envoyer dans les camps de travail du Grand Nord pour y parfaire leur rééducation commencée dans les camps nazis. (QBD, p. 105 – 106)

Sous le régime de l'occupation soviétique, le camp a perduré. Buchenwald a ainsi été un camp nazi, puis un camp stalinien. Le 30 avril, Hitler se suicide dans son bunker. Les premiers rescapés des camps arrivent au Lutétia. Dans la nuit du 07 au 08 mai, Jodl, le nouveau chef d'état-major de la Wehrmacht, signe à Reims la capitulation « sans condition » de l'Allemagne. « Il y eut la Libération ; je n'en ai gardé aucune image, ni des péripéties, ni même des déferlements d'enthousiasme qui l'accompagnèrent et la suivirent et auxquels il est plus que probable que je participai ». (WSE, p. 183) « Le 08 mai 1945, j'étais OÙ. J'ai fait QUOI. [...] Coi. En moi que du silence » (LB, p. 32) « Je me souviens vraiment du 08 mai 1945 » (EV, p. 151), raconte Jorge Semprun, « J'étais au coin de l'avenue Bel-Air et de la place de la Nation. J'étais seul, je voyais déferler la marée de manifestants, surmontée de pancartes, de drapeaux rouges. J'entendais la rumeur des chants anciens. J'étais revenu, j'étais vivant ». (EV, p. 183) Un revenant.

Souvent, raconte Georges Perec :

j'allais chercher le journal sur place [...] Un jour de mai 1945, [...] j'eus beaucoup de mal à entrer dans la boutique et à acheter le journal. Je revins en courant dans les rues encombrées d'une foule enthousiaste, brandissant à bout de bras Les Allobroges et criant à tue-tête : « Le Japon a capitulé ». (WSE, p. 205)

Faux souvenir ou erreur de date délibérée ? Georges Perec a 9 ans. Son père est mort à la guerre, sa mère, déportée, n'est pas encore morte au sens administratif du terme. Il est orphelin. David Bienenfeld, l'époux d'Esther, la sœur d'Izie Perec, après un conseil de famille, est désigné comme tuteur légal. Le 13 juin 1945, Georges Perec est « adopté par la Nation¹⁰¹ ».

¹⁰¹ Certificat archivé dans le Fond Perec sous la rubrique FP 48 5, 1, 53.

Le 6 août 1945, Hiroshima disparaît « sous le feu atomique » (EV, p. 276) : « Boule de feu, [...] boule de flamme et de feu sur des kilomètres de hauteur. Ciel de feu [...], ciel de flamme et de feu jusqu'au ciel le plus haut. Fleur de fumée [...]. (Evt, p. 106) Albert Camus, jeune éditorialiste, exprime son horreur de la bombe d'Hiroshima.

En juin 1945, le journal *Libération* publie des témoignages de déportés politiques, rescapés des camps. Le gouvernement subventionne une exposition sur « les crimes hitlériens » au Grand Palais. Il s'agit essentiellement de détention dans les camps français, mais « l'exposition entière était dominée par deux immenses agrandissements de clichés pris à Bergen-Belsen et prêtés par l'ambassade du Royaume-Uni ; on y trouvait également des images de Buchenwald, Norhausen, Mittelgladbach et Maidanek. »¹⁰² « Plus tard, je suis allé avec ma tante voir une exposition sur les camps de concentration. Elle se tenait du côté de La Motte-Picquet-Grenelle. [...] Je me souviens des photos montrant les murs des fours lacérés par les ongles des gazés et d'un jeu d'échecs fabriqué avec des boulettes de pain ». (WSE, p. 215). Georges Perec achève la rédaction de *W ou le souvenir d'enfance* avec ce souvenir. Est-ce devant ces photos que s'est fabriqué son souvenir d'enfance ? Plus tard Serge Doubrovsky visitera Dachau avec un ami allemand :

[...] et dehors , il y a la cour aux fusillades, le portique à pendaions, les cachots à asphyxie, on descend dans des restes de four, on aperçoit des traces de chambres, on sent, un peu, à peine, comment ça sentait, quand le gaz sortait du plafond par la poire à douches, quand on se mettait à chialer, à chier, à râler, à griffer les murs de ciment, je vous entends encore, très faiblement, échos traversant les temps cosmiques, les espaces interstellaires [...]. (Ds, p. 332).

*« alors vous montez en fumée
dans les airs*

¹⁰² David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots, op. cit.*, p. 107.

*alors vous avez une tombe au creux
des nuages
on n'y est pas couché à l'étroit... »*

Paul Celan

La guerre est finie, le rouleau compresseur de l'Histoire est passé, « la vie continue...¹⁰³ ».

¹⁰³ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 147. David Bellos évoque le grand leitmotiv de Georges Perec. « C'est aussi la première phrase du mémorial publié par Les Amis de Lubartów ». De plus « *Dos Lebn geht waitet* » est un dicton yiddish traditionnel ».

Chapitre 2 - « BIOGRAPHÈMES »¹⁰⁴

¹⁰⁴ Le mot est de Roland Barthes dans la préface à *Sade, Fourier, Loyola* (1971) : « si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des 'biographèmes' [...] ». Nous empruntons ce mot pour dire que notre projet, dans cette partie est de redonner les détails d'une époque, la relation de chaque écrivain à son projet d'écriture...

1 ° Engagement

5 août 1945, veille d'Hiroshima. Jorge Semprun a vingt deux ans. Trois mois plus tôt, il était encore prisonnier à Buchenwald, prisonnier politique, déporté pour acte de résistance antinazie. Il est six heures du matin. Après « une nuit blanche de cauchemar angoissé¹⁰⁵ », Jorge Semprun frappe à la porte du 11 bis de la rue Schœlcher. Tirillé par deux désirs antithétiques, « deux désirs contraignants et contradictoires » : « le désir de vivre ou de revivre, donc d'oublier » et le désir d'écrire donc de se souvenir, il écoute Claude-Edmonde Magny lui lire une lettre, lettre qu'elle lui avait écrite en 1943, une *Lettre sur le pouvoir d'écrire* :

*[...] La littérature est possible seulement au terme d'une première ascèse et comme résultat de cet exercice par quoi l'individu transforme et assimile ses souvenirs douloureux, en même temps qu'il construit sa personnalité...*¹⁰⁶

¹⁰⁵ Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, Paris, Seghers, 1947, réédition avec une préface de Jorge Semprun, Paris, Climats, 1993.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.39.

« Je veux écrire », « [...] il faut lui faire confiance. Georges a l'étoffe d'un écrivain¹⁰⁷ », affirme Jean Duvignaud, le professeur de philosophie de Georges Perec au Lycée d'Etampes, à Esther Bienenfeld, la sœur de son père. Le désir d'écrire, obsédant, paralysant, Georges Perec va l'affronter, désespéré : « Je veux écrire, mais je rencontre d'insurmontables barrages, et j'ai été incapable en six mois de terminer un seul des textes que j'avais entrepris¹⁰⁸ » écrira-t-il à Maurice Nadeau¹⁰⁹, l'éditeur des *Lettres nouvelles*. Doit-il renoncer, abandonner définitivement l'écriture ? : « je crois que je peux écrire, je sais en tout cas que c'est pour moi le seul moyen de me réconcilier avec moi et le monde, d'être heureux ou plus simplement encore de vivre » poursuit-il dans cette lettre. L'écriture pour la vie. La réponse de Maurice Nadeau résonne comme un viatique :

Pour personne il n'est facile d'écrire, et je suis même persuadé que ceux qui n'en ont point vu les difficultés ne sauraient aller bien loin dans l'expression d'eux-mêmes. [...] Je crois que pour finir par se trouver il faut avoir beaucoup assimilé et avant de rejeter avoir beaucoup accueilli¹¹⁰.

Mais en 1946, Georges Perec est encore un jeune adolescent. Accompagné par Esther, il regarde une exposition de photos des camps de concentration : « des photos montrant des fours lacérés par les ongles des gazés et un jeu d'échecs fabriqués avec des boulettes de pain ». (WSE, p. 213) Souvenir d'enfance. À Ascona dans le Tessin, Jorge Semprun abandonne, lui, l'écriture de son livre sur son expérience de Buchenwald. Il n'écrit tout simplement pas, il choisit la vie, le retour à la vie. Il veut d'oublier la mort. Oubli délibéré,

¹⁰⁷ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 149.

¹⁰⁸ « Première lettre de Georges Perec à Maurice Nadeau », « Paris 12 [juin 1957] », in *Mélanges*, Paris, Éditions du Limon, 1990.

¹⁰⁹ Maurice Nadeau publiera *Les Choses* chez Julliard en 1965. Ce sera le dernier livre qu'il publiera chez Julliard. Pour l'anecdote, Claude-Edmonde Magny fera partie du jury et sera sensible aux qualités de ce premier roman d'un inconnu.

¹¹⁰ Première réponse de Maurice Nadeau à Georges Perec, « 18 juin [1957] », in *Mélanges*, op. cit.

« volontariste¹¹¹ ». « Il est vrai qu'en 1947 j'avais abandonné le projet d'écrire. J'étais devenu un autre, pour rester en vie ». (EV, p. 204) Silence. « Silence de survie ». Si la parole pour certains « revenants » renvoyait à la mort, dans l'immédiat après-guerre les œuvres de témoignages sont pourtant nombreuses et l'intérêt manifeste. *Si c'est un homme* de Primo Levi est publié en 1947, *L'Univers concentrationnaire* obtient le Renaudot en 1946. Mais progressivement le silence s'impose : « les lecteurs se sentent dépassés par cette expérience qu'ils ne peuvent pas comprendre¹¹² » analyse Catherine Dana. Une gêne, sinon une lassitude devient perceptible. Silence et gêne. « On ennuyait » raconte Simone Veil. « [...] En cette dure période d'après-guerre les gens ne tenaient pas beaucoup à revivre les années douloureuses qui venaient de s'achever¹¹³ » analyse Primo Levi. Refus d'entendre : « le témoignage, on ne veut plus qu'il serve, même comme alibi, on crache dessus, on le refuse, la digestion est faite¹¹⁴ » évoque avec colère Robert Antelme. « Qui aurait été disponible, en ces temps-là, à une écoute inlassable des voix de la mort ? » (EV, p. 167) s'interrogera rétroactivement Jorge Semprun :

On dérangeait. On dérangeait. C'était une époque de fin, la fin de la guerre. C'était une époque où on idéalisait les circonstances, on avait abattu le fascisme, on croyait un peu d'une certaine façon que c'était la fin d'une histoire terrible du XX^e siècle et le début de quelque chose de nouveau. Et on a écarté, effacé¹¹⁵.

¹¹¹ Jorge Semprun, « Le Grand voyage de la mémoire », propos recueillis par Gérard de Cortanze, in *Le Magazine littéraire*, n° 438, janvier 2005, p. 45.

¹¹² Catherine Dana, *Fictions pour mémoire, Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 10.

¹¹³ Primo Levi, *Si c'est un homme*, (1947), (1958), (1976), Paris, Julliard pour la traduction française, 1987, collection Pocket, p. 275.

¹¹⁴ Robert Antelme, « Témoignage du camp et poésie », in *Lignes*, n°21 (janvier 1994), p. 102.

¹¹⁵ Jorge Semprun, Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Éditions Mille et une nuits, 1995, p. 14.

Les réactions de rejet sont de plus en plus fréquentes. Les déportés ne trouvent plus d'éditeurs, les éditeurs de lecteurs. La recension faite par *Les Temps modernes* du livre de Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, atteste du désintérêt général voire d'un rejet manifeste :

*Encore un livre sur les camps de concentration. Après ceux de Rousset, de Kogon, et de tant d'autres, on croyait que tout avait été dit. Même s'il reste encore quelque chose à dire, nous aimerions qu'on se taise. La guerre est finie. Nous avons le droit de goûter la paix sans qu'on vienne nous la gâter*¹¹⁶.

Jorge Semprun ne gâtera pas cette paix. Une autre vie l'attend. Une nouvelle vie dans l'engagement et l'action.

L'engagement est le nouvel impératif qui gouverne ce climat de « guerre froide ». Un impératif catégorique, « un modèle normatif absolu¹¹⁷ ». L'atmosphère est manichéenne. « En 1948 nous sommes en train d'atteindre l'apogée de ce qu'on a nommé la guerre froide, l'apogée clinquant, claquant de tous ses drapeaux déployés, de la coupure stalinienne [...] ». (QBD, p. 241) Les positions intellectuelles et littéraires se radicalisent. Le communisme est le seul mouvement qui semble aller dans « le sens de l'Histoire ». Il est « un point de référence essentiel par rapport auquel les écrivains auront à se situer¹¹⁸ ». « L'écrivain est en situation dans son époque ; chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi¹¹⁹ ». Jean-Paul Sartre, figure dominante de l'après-guerre, prône l'engagement de la littérature et de l'écrivain : « parler c'est agir ». L'art n'est pas une fin en soi, mais une manière d'exprimer et

¹¹⁶ *Les Temps modernes*, n° 42, avril 1949, p. 754.

¹¹⁷ Emmanuelle Loyer, « Engagement / Désengagement dans la France d'après-guerre », in *Les écrivains face à l'Histoire* sous la direction d'Antoine de Baecque, actes du colloque organisé à la BPI le 22 mars 1997, BPI, Centre G. Pompidou, 1998, p. 79.

¹¹⁸ Eliane Tonnet-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003.

¹¹⁹ Jean-Paul Sartre, « Présentation », *Les Temps modernes*, 1^{er} oct. 1945.

de transformer le monde. Le langage littéraire est transitif. Sartre distingue nettement prose et poésie. La prose est le lieu de l'engagement politique et social. C'est en prose qu'il appartient à l'écrivain de prendre position quitte à sacrifier la forme. La poésie reste cantonnée à une dimension esthétique de l'art pour l'art, un art pur, un langage « à l'envers ». Esthétisme contre engagement. Une œuvre ne peut être un pur objet esthétique, Camus dénonce « la frivolité » d'une littérature repliée sur elle-même. La fonction de l'écrivain est de dévoiler et de changer le monde, « de faire en sorte que nul ne puisse ignorer le monde et que nul ne puisse s'en dire innocent¹²⁰ » souligne Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*

[...] Il y a eu une période d'une dizaine d'années de 1955 à 1965 où j'étais un disciple de Sartre, ma conception de la littérature était la sienne, mais c'était surtout dans une approche analogue à celle que Leiris a décrite dans sa préface à L'Âge d'homme, c'est-à-dire l'engagement de l'auteur dans son monde ambiant¹²¹

analyse Serge Doubrovsky. Michel Leiris, séduit par l'engagement sartrien, s'est rapproché de Jean-Paul Sartre pendant la Seconde Guerre mondiale, mais sa conception de l'engagement est reprise et adaptée à son propos : il « s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler "littérature engagée" que d'une littérature dans laquelle [il] essayai[t] de [s'] engager tout entier ». « Faire un livre qui soit un acte [...] Acte par rapport à moi-même », précise Michel Leiris dans sa préface. C'est à cette notion d'engagement, qui se veut « acte par rapport à soi-même » où l'auteur non seulement participe à l'observation mais s'engage avec elle, que se réfère Serge Doubrovsky, un engagement qui passe par le biographique, qui révèle un sujet plus qu'un auteur :

¹²⁰ Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947, p. 250.

¹²¹ « Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell (5 août 2005, rue Vital, Paris) », in *Parcours critique II* (1959-1991), Grenoble, Ellug, 2006, p. 15. Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie* : « Il s'agissait moins là de ce qu'il est convenu d'appeler "littérature engagée" que d'une littérature dans laquelle j'essayais de m'engager tout entier. Au-dedans comme au-dehors [...] ».

*Le matériau biographique, emprunté au vécu et à la réalité et qui atteste l'engagement de l'auteur se trouve revisité et réorganisé par l'écriture, produisant une manière de « mentir-vrai », qui est comme la condition de possibilité d'une littérature engagée authentiquement littérature et pleinement engagée*¹²².

analyse Benoît Denis. Cet espace ambivalent, où les faits réels sont réélaborés pour pouvoir « signifier pleinement » pourrait être nommé « autofiction » précise-t-il. S'engager, souligne Jean-Paul Sartre, ce n'est pas faire « œuvre », mais faire « acte ». « UN HOMME EST LA SOMME DES SES ACTES ». (LB, p. 278) Cette célèbre formule, reprise par Serge Doubrovsky dans *Le Livre brisé*, où il comparaît devant un tribunal onirique dirigé par Jean-Paul Sartre, le renvoie à son néant. Être, c'est faire, le faire de l'action. Accusé, à la barre ! Le jugement est sévère. Condamné non pas pour ses actes mais pour ses absences¹²³, ses manques, la guerre, il ne l'a pas faite. Trop jeune, cette antienne lancinante le flétrit. « Dans [son] passé que du passif ». (LB, p. 22) Sartre, dans ce dialogue hallucinatoire, de sa « voix métallique » l'accable de reproches : « *Qu'as-tu fait, écrit, au moment de l'Algérie, du Vietnam ?* » (LB, p. 279) « *Mais j'ai écrit [...]* » (LB, p. 278) balbutie Serge Doubrovsky. « *je ne te demande pas ce que tu as écrit mais ce que tu as fait* » (LB, p. 278), rétorque Sartre, « *il y a des écrits qui sont des actes* ricanement guttural me percute le tympan *les miens peut-être pas les tiens* » (LB, p. 278). S'engager. « Il fallait à tout prix que moi je me lance dans le vide [...] raconte Georges Perec. Il fallait absolument se lancer [...] Il était nécessaire de sauter, nécessaire de se jeter afin d'être persuadé que ça pouvait peut-être avoir un sens [...] ». (JSN, p. 43) Sauter en parachute comme métaphore de l'homme en situation et de l'engagement. Georges Perec effectue son service militaire chez les « paras » à Pau. La

¹²² Benoît Denis, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p. 49.

¹²³ Cette condamnation fait écho à celle de Flaubert, condamné pour son silence pendant la Commune : « Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables de la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher », in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 13.

politique française est dominée par la question coloniale. Après la perte de l'Indochine, un autre conflit éclate en Algérie. Il règne un climat de pré-guerre civile. Georges Perec avec un groupe d'amis met en chantier un projet de revue : *La Ligne générale* avec un mot d'ordre : « *Tout est à recommencer* » ; « *Une nouvelle littérature est à naître* ».

*À l'époque où j'ai commencé à écrire, raconte Georges Perec, [...] c'est-à-dire entre 45 et environ 55, il y avait deux types de littérature, l'une qui était engagée et qui était défendue par Sartre [...] et l'autre qui était dite dégagée [...]. Alors mon projet à l'époque était resté – et est toujours resté – proche de la littérature engagée en ce sens que je désirais, je voulais être un écrivain réaliste, [...] un écrivain qui établit une certaine relation avec le réel*¹²⁴.

Une troisième voie se profile ainsi, une voie qui essaie de se frayer un chemin entre l'asservissement aveugle à une cause illustrée par l'existentialisme engagé et le roman de « la surface des choses » expérimenté par le Nouveau Roman.

L'engagement dans l'écriture, Jorge Semprun le rejette, son engagement à lui sera celui d'un homme dans la cité. L'homme est dans ce monde, « en situation ». Replié sur lui-même, il se condamne à être asservi par le maître. Face à cette dialectique du maître et de l'esclave, il doit choisir de s'impliquer, de risquer sa vie pour affirmer ses propres valeurs. « C'est le devenir-libre du héros » selon la formule sartrienne, et c'est le choix de ce très jeune homme au lendemain de la Seconde Guerre mondiale :

J'ai choisi du même coup l'illusion d'un avenir, par le moyen de l'engagement politique, puisque l'engagement dans l'écriture me ramenait à l'enfermement de la mémoire et de la mort.

¹²⁴ Georges Perec, « Conférence inédite : Pouvoirs et limites du romancier français contemporain (5 mai 1967) », in *Parcours Perec*, Textes réunis par Mireille Ribière, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1990, p. 32.

Jorge Semprun est traducteur à l'Unesco, « je faisais quelques traductions juste pour ne pas mourir de faim ». (AFS, p. 18) Son bureau se trouve au dernier étage du bâtiment, dans « les locaux de l'ancien Hôtel Majestic ». (QBD, p. 261) Pour rejoindre le siège de la direction du PCE, il lui suffit de traverser l'avenue Kléber. En 1950, « le gouvernement d'Antoine Pinay interdit la presse et les activités légales du P.C.E. en France ». (QBD, p. 260) L'organisation est hors la loi. Le « militant de base » « plus ou moins assidu » bien que « sa condition d'intellectuel stalinisé [lui] permît maintes incursions dans les hautes sphères de l'avenue Kléber » (AFS, p. 117) passe à la clandestinité : « je vivais en jouant à cache-cache entre l'espoir et l'attente d'une fin imminente de l'exil ». (AFS, p. 18) En 1952, Jorge Semprun quitte l'Unesco, opposé à l'admission de l'Espagne dans cet organisme international. Il devient « fonctionnaire du parti », « un permanent du P.C.E ». (QBD, p. 262) En 1953, enfin, après dix-sept années d'exil – Jorge Semprun avait treize ans lors de son départ précipité d'Espagne avec sa famille – « l'intellectuel stalinisé » fait son premier voyage clandestin en Espagne. « J'avais tellement hâte de faire ce voyage, de rentrer en Espagne, que j'eusse même accepté de passer la frontière en contrebande sur les genoux, à la nage, n'importe comment ». (AFS, p. 55) Sa nouvelle mission : réorganiser le mouvement communiste dans les milieux intellectuels, construire un nouveau P.C.E. En 1953, « Staline mourait. Et [il fit] son premier voyage ». (AFS, p. 120)

[...]

Impossible de l'écrire,

Et pourtant c'est écrit.

« *Le cœur de Staline*

a cessé

a cessé de battre,

De battre a cessé. »

Son cœur ! Le souffle du parti !

[...]

Jorge Semprun, « le poète prolixe et polémiste manieur de manichéismes » (AFS, p. 121), se souvient : « j'écrivis ce poème au mois de mars 1953, quelques heures après l'annonce officielle de la mort de Staline. Je ne l'écrivis pas sur ordre, ce fut quelque chose qui jaillit spontanément du plus profond de ma conscience aliénée ». (AFS, p. 135)

En 1954, Jorge Semprun entre au Comité central du P.C.E. dirigé par la Pasionaria, Dolores Ibarruri. « Sous le pseudonyme de Federico Sanchez, Jorge Semprun Maura a été élu membre du comité central du Parti Communiste Espagnol lors de son V^e Congrès réuni à Prague en novembre 1954 ». (AFS, p. 69) Il devient un dirigeant politique clandestin, « un vœu aussi ancien qu'ardent » (AFS, p. 121) pour lui :

*Si mon sang de joie se remplit,
c'est au Parti que je le dois ;
si ma parole un nouveau jour prédit,
c'est au Parti que je le dois.*

*Si frémit à l'aube un étendard,
c'est au Parti que je le dois ;
si le monde décuple dans mon regard,
c'est au Parti que je le dois.*

*Si ma main s'unit à tant de mains,
c'est au Parti que je le dois ;
si tant d'hommes sont plus que frères humains,
c'est au Parti que je le dois.*

*Si la nuit recèle tant de soleils dans ses voiles,
c'est au Parti que je le dois ;
si toute la terre se fait gîte à la belle étoile,
c'est au Parti que je le dois.*

Si l'Espagne ressuscitée doit redevenir patrie,

*c'est au Parti que je le dois ;
si je vis en paix dans l'urgence de cette vie,
c'est au Parti que je le dois.*

*Si d'être un homme je prends jamais le chemin,
c'est au Parti que je le dois ;
ni ombre ni simple nom, mais être humain,
c'est au Parti que je le dois (AFS, p. 121).*

L'affaire Rajk¹²⁵ et les révélations sur les camps de travail soviétiques provoquent des remous parmi les intellectuels français. Jean Duvignaud quitte le Parti communiste à ce moment-là. René Char prend violemment position contre le communisme dans *Le Figaro*. « Tu ne fis pas [...] montre de cet esprit critique qu'on dit être le propre de l'intellectuel révolutionnaire » (AFS, p. 118) se souviendra Jorge Semprun, autocritique. Par crainte de « passer pour un renégat » alors, il ne dira rien. Silence. Robert Antelme est exclu du PCF en 1949. Marguerite Duras et Edgar Morin sont « exclus » du PC au début des années cinquante. Autre procès stalinien, autre silence, lourd, angoissé de Jorge Semprun. Nous sommes alors en 1952, le procès des accusés tchèques s'ouvre. Sur le banc, Rudolf Slanski, Arthur London et Joseph Frank, le camarade à Buchenwald de Jorge Semprun. Joseph Frank est reconnu coupable, « condamné à mort et pendu haut et court ». (AFS, p. 120) Ses cendres et celles des dix accusés condamnés et tués « furent dispersées le long d'une route couverte de neige, dans les environs de Prague ». (AFS, p. 120) Le procès est truqué, Jorge Semprun le sait. « Dès 1952 je savais qu'il était innocent et je n'en avais rien dit. Nulle part je n'avais proclamé son

¹²⁵ Laszlo Rajk, ministre des Affaires étrangères de la Hongrie communiste, est arrêté en mai 1949. A la suite d'un procès retentissant, il est condamné à mort et exécuté : « Une des fausses accusations portées contre Rajk consistait à affirmer que depuis sa jeunesse, il avait été un mouchard de la police. Concrètement, il était dit que Rajk, qui combattit en Espagne dans les Brigades internationales et qui fut interné à la fin de la guerre civile dans un camp de concentration du sud de la France, avait été libéré de ce camp par la Gestapo allemande et expédié par elle en Hongrie pour continuer dans l'appareil clandestin du parti hongrois son travail de mouchard et de provocateur. Tout cela était faux, comme il fut démontré par la suite » raconte Jorge Semprun. (AFS, p. 118)

innocence. Je m'étais tu, sacrifiant la vérité sur l'autel de cet Esprit absolu qui chez nous, avait nom Esprit-de-Parti ». (AFS, p. 130) Les journaux de l'Europe de l'Est publient les comptes rendus des séances du procès. Feuilletons à rebondissement : « Ce sont les *Mystères de Prague* qu'on livre au public tout au long des épisodes successifs du roman-feuilleton du procès, retransmis par tous les postes radiophoniques ». (QBD, p. 52) *Quel beau dimanche* revient avec précision sur ce procès feuilleton. Le militant, Federico Sanchez savait, le narrateur Jorge Semprun l'interpelle, « rappelle-toi » :

[...] tu avais été à Buchenwald, tu avais vécu au côté de Joseph Frank : rien ni personne ne pourrait te convaincre qu'il avait été un agent de la Gestapo. Tu ne dis rien cependant. Tu ne proclamas nulle part l'innocence de Frank, la fausseté des accusations portées contre lui. En proclamant cette innocence, sans doute eusses-tu fini par te faire exclure du parti. Tu décidas de rester au parti. Tu préféras vivre à l'intérieur du parti le mensonge porté de l'accusation portée contre Frank, plutôt que de vivre hors du parti la vérité de son innocence. (AFS, p. 120)

L'autobiographie de Federico Sanchez, roman tout d'abord publié en Espagne et écrit en espagnol, joue sur « le va et vient entre le "je" et le "tu" », un procédé qui « rappelle celui de confesseur et du confessé¹²⁶ ». Un acte de contrition. Une autobiographie, comme une confession laïque, un aveu autour d'un « aveuglement partisan ». Le repentir d'une « religiosité communiste ». (AFS, p. 26)

« L'esprit de parti ». Entrer en communisme comme en religion, poussé par la honte de n'être pas né prolétaire, habité par une authentique croyance, le « mythe de la classe rédemptrice¹²⁷ », voyant dans la société soviétique « une illimitée promesse d'avenir¹²⁸ » :

¹²⁶ Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun, Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, France, Castelnau-le-lez, Éditions Climats, 1997, p. 178.

¹²⁷ Caroline Ibos, « L'intellectuel communiste comme intellectuel défiguré », in *Les écrivains face à l'Histoire*, op. cit., p. 129.

Vois-tu Dolores, je n'ai pas de racines ouvrières.

En moi il n'existe pas de conscience

De classe pour aiguiller mots et actions dans le bon sens. (AFS, p. 20)

en quête éperdue de fraternité, la fraternité communiste, une fraternité militante partagée avec les camarades, *Kumpel et Proleten*, (QBD, p. 56) copains et prolos, et guidé par l'amour du peuple :

J'avais peur aussi, non tant de perdre mes amis qui se trouvaient pour la plupart déjà en marge ou dehors, mais de perdre la grande chaleur des camarades, le sésame merveilleux du « c'est un copain », « je suis un copain » qui, en quelque endroit que ce soit, ouvre les portes de la confiance et de la fraternité. [...] Le parti était ma patrie, le parti était ma famille¹²⁹

mais rongé par la culpabilité, jugé, non sur leurs actes, mais sur leur être, leur être social : Nous ressentions une réelle culpabilité d'avoir pu accéder tranquillement à une culture qui était refusée au prolétariat¹³⁰ », hanté par le complexe de classe, la honte de l'origine, la honte de soi :

Chez moi comme chez tous les intellectuels communistes d'origine bourgeoise était à l'œuvre, comme élément moteur de ce processus de glaciation idéologique, le complexe des origines sociales. (AFS, p. 25)

alors éternellement redevable :

C'est aussi un trait de notre histoire sociale que les intellectuels d'origine petite bourgeoise qui vinrent au parti se sentirent tenus d'acquitter en pure activité, sinon en activisme

¹²⁸ Gide prononça cette formule le 21 mars 1932, au cours d'une réunion de l'Association des écrivains et artistes révolutionnaires.

¹²⁹ Edgar Morin, *Autocritique*, Paris, Seuil, 1958, p. 157.

¹³⁰ Dominique Desanti, *Les Staliniens, une expérience politique 1944-1956*, Paris, Fayard, p. 69.

*politique, la Dette imaginaire qu'ils pensaient avoir contractée de n'être pas nés prolétaires*¹³¹.

et toujours croyant, rejetant les ténèbres extérieures :

*Être hors du parti, c'est renoncer à transformer le monde, c'est renoncer au meilleur de soi même. Ce serait rallier les marécages petits bourgeois. Ce serait abandonner le seul vrai combat, la seule vraie grandeur de ce siècle : la révolution prolétarienne. Toute la vulgate se fondait sur la conviction qu'on ne pouvait être un révolutionnaire non stalinien. C'est pourquoi j'avais dit un jour, du temps où je frôlais l'exclusion dans mes luttes contre Kanapa, Aragon, Casanova : « Si je suis exclu, j'irai à genoux jusqu'à Moscou pour me faire réintégrer »*¹³².

prêt à un acte de contrition, une componction pour rester en odeur de sainteté, ne pas être exclu du Paradis, du Parti, du comité central. L'adhésion de l'intellectuel exige « mutilation et dégradation¹³³ » constate Jean Duvignaud :

*Elle [l'expérience soviétique] n'a pas été quelque chose comme une erreur de jugement, qu'on peut, à l'aide de l'expérience, repérer, mesurer, corriger ; mais plutôt un investissement psychologique comparable à celui d'une foi religieuse, bien que l'objet en fût historique*¹³⁴.

« J'ai chanté la messe et dit les répons » (AFS, p. 100) confessa Jorge Semprun. Fin de la liturgie. En 1964, l'accusation tombe, au nom de « l'Esprit de Parti » : Fernando Claudin et Federico Sanchez « abandonnés par la main de Dieu [se sont] fourrés dans une déviation » « ils ont penché ». (AFS, p. 150) Reniement de la vérité, hérésie, l'exclusion est inévitable, inéluctable, chassés du parti, ils retournent à leur triste condition, celle d'intellectuels. « Elle [la Pasionaria] disait que Fernando et toi n'étiez rien d'autre que deux intellectuels à tête de

¹³¹ Louis Althusser, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965, p. 17.

¹³² Edgar Morin, *Autocritique*, op. cit., p. 287.

¹³³ Jean Duvignaud, *Les Lettres nouvelles*, mai 1956.

¹³⁴ François Furet, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont/ Calmann-Lévy, 1995, p. 10.

linotte ». (AFS, p. 312) « L'intellectuel individualiste est poussière qui retourne à la poussière¹³⁵ ». Fin de la messe, Federico Sanchez jette ses oripeaux, mort d'un militant et naissance d'un écrivain, Jorge Semprun.

Quelques années avant l'exclusion du Parti de Jorge Semprun, il y eut la « grande année 56¹³⁶ ». Elle sonne « la fin d'un commencement » « à l'heure où l'éclatement du stalinisme incite les intellectuels de gauche à reposer les problèmes et à rouvrir les perspectives¹³⁷ ». Le Rapport Khrouchtchev est publié par *Le Monde*. Jorge Semprun, sous le pseudonyme de Federico Sanchez, est alors à Madrid, militant clandestin. « Soir après soir, à Madrid, j'avais lu ce rapport, je m'étais plongé dans cette lecture, chez un camarade qui était abonné au quotidien parisien. Pas une seconde je n'avais mis en doute sa véracité ». (QBD, p. 356) L'heure est au dégel. À l'automne 1956, les chars soviétiques interviennent en Hongrie. Les intellectuels qui étaient venus au communisme par la Résistance et qui y étaient restés durant la guerre froide s'en éloignent. D'aucuns réexaminent leur engagement. Jean-Paul Sartre rompt avec le PCF en 1956, mais quelques semaines avant sa rupture il reconnaît encore l'infailibilité du parti : « Porté par l'histoire, le PC manifeste une extraordinaire intelligence objective : il est rare qu'il se trompe ; il fait ce qu'il faut ; mais cette intelligence – qui se confond avec la praxis – ne s'incarne pas souvent dans ses intellectuels¹³⁸ ». Jorge Semprun restera un militant communiste qui, même après son exclusion, croit à la révolution, croit au communisme :

Pourquoi sommes-nous encore communistes, Gérard ? [...] Il me semble [...] qu'il y a une composante principale à cette attitude. C'est la conscience de notre responsabilité, ou si l'on préfère de notre coresponsabilité. Ici, l'ignorance, réelle ou prétendue, ne sert à rien, ne

¹³⁵ André Wurmser, *Cahiers du communisme*, juillet/août 1957, cité par Caroline Ibos, « L'intellectuel communiste comme intellectuel défiguré », in *Les écrivains face à l'histoire*, op. cit., p. 129.

¹³⁶ Expression d'Edgar Morin dans le premier numéro de la revue *Arguments* : « La fin d'un commencement », *Arguments*, 3^e et 4^e trimestre 1962, n°27/28. Edgar Morin a fondé la revue *Argument* avec deux anciens camarades Kostas Axelos et Jean Duvignaud.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ Jean-Paul Sartre, « Le réformateur et ses fétiches », *Les Temps modernes*, février 1956, p. 1158.

justifie rien. Il y toujours le moyen de savoir, ou tout au moins de mettre en question. Nous avons trop dénoncé les démarches de la bonne conscience, de la mauvaise foi, à propos de l'extermination des Juifs, par exemple, pour pouvoir revendiquer, à notre profit, les excuses de ces mécanismes mystificateurs. [...] C'est donc une conscience active, et non pas malheureuse, de notre responsabilité, dont nous avons besoin. Nous sommes responsables de ce passé parce que nous acceptons la responsabilité de l'avenir, de la révolution à l'échelle mondiale. (QBD, p, 427-428)

« Vive la littérature dégagée ! », ce cri, programme à lui tout seul, est poussé par Jean Paulhan dans *Les Cahiers de la Pléiade*¹³⁹, il revendique l'autonomie de la littérature et condamne le primat de l'idéologie. En 1951, avec la parution de *L'Homme révolté*, éclate la rupture entre Jean-Paul Sartre et Albert Camus. Ce dernier refuse de « sacrifier l'art pour une fin étrangère à l'art¹⁴⁰ ». Albert Camus est mis au banc de l'intelligentsia de gauche, accusé de moralisme et d'esthétisme. Il dénonce pour sa part « le procès de l'art » qui « se poursuit aujourd'hui avec la complicité embarrassée d'artistes et d'intellectuels voués à la calomnie de leur art et de leur intelligence¹⁴¹ ». Roland Barthes, défenseur de *L'Étranger*, roman qu'il érige en idéal d'écriture, une « écriture blanche », neutre, avec une « voix blanche, la seule en accord avec notre détresse irrémédiable¹⁴² », critique sévèrement *La Peste*. Comment peut-on ainsi allégoriser abusivement une situation historique précise ? Seul le réalisme conviendrait-il ainsi au récit de l'événement historique ? « Je crois à un art littéral, où les pestes ne sont rien d'autres que des pestes, et où la Résistance, c'est *toute* la Résistance¹⁴³ » affirme Roland Barthes. Faut-il nier ou refuser le pouvoir d'esthétisation du langage ? Albert Camus doit écrire « de mémoire ». Il a été journaliste à *Combat*, journal clandestin, il a été résistant, « le

¹³⁹ *Les Cahiers de la Pléiade* (1946-1952) a été fondé par Jean Paulhan.

¹⁴⁰ Albert Camus, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1088.

¹⁴¹ Albert Camus, *L'Homme révolté*, in *Essais, op.cit.*, p. 658. Albert Camus vise l'équipe des *Temps Modernes*.

¹⁴² Dans un article sur *L'Étranger*. Cité par Ph. Roger, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986, p. 265.

¹⁴³ Philippe Roger, *Roland Barthes, roman, op. cit.*, p. 276.

premier témoin de notre Histoire¹⁴⁴ », il doit écrire ce qu'il a vu. Réalisme contre esthétisme. Quelques années plus tard, un très jeune critique littéraire reconnaitra en « Camus l'un des premiers à tenter d'échafauder une nouvelle écriture plus apte à rendre compte de la réalité nouvelle, de notre sensibilité ». (L.G., p. 27) En 1960, un autre critique littéraire, reconnu, se rend, accompagné de Claude Vigée, au domicile d'Albert Camus à Lourmarin :

*Je peux dire que j'ai toujours fait mon travail de critique par sympathie, par empathie. Dans ma jeunesse, j'avais beaucoup d'admiration pour Camus, pour L'Étranger et La Peste, un peu moins pour La Chute, ou L'Homme révolté, mais c'étaient des livres qui avaient compté pour moi*¹⁴⁵.

« Quand nous sommes arrivés », poursuit Serge Doubrovsky, « on a sonné, une personne est venue nous dire que 'Monsieur était parti le matin même pour Paris'' et ... c'est le jour où il s'est tué contre un platane¹⁴⁶ ». Deux ans plus tôt, à quarante-quatre ans, Albert Camus recevait le Prix Nobel. Son discours lui aliéna alors en France une grande partie de l'intelligentsia. Julien Gracq publie en 1950 un pamphlet, *La littérature à l'estomac*¹⁴⁷. Il s'en prend à l'idéologisation des lettres depuis 1945, une idéologisation soutenue jusqu'à rendre inaudible le fait poétique et aliénée la littérature. Jean-Paul Sartre, *Les Temps modernes* et l'existentialisme sont désignés comme responsables. La deuxième estocade est portée en 1953 par René Étiemble, ancien compagnon du « pape de l'engagement ». Il publie dans *Arts* une lettre adressée à Jean-Paul Sartre. Sa critique, plus politique que poétique, porte sur « les excès pathogènes de la guerre froide¹⁴⁸ ». Autres apprentis ferrailleurs à vouloir entrer dans l'arène pour affronter la littérature engagée, (pour libérer la littérature du joug

¹⁴⁴ Roland Barthes, « *La Peste* – Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *Œuvres complètes*, tome 1, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993, p. 455.

¹⁴⁵ « Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell (5 août 2005, rue Vital, Paris) », in *Parcours critique II* (1959-1991), *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁷ Le pamphlet est publié dans *Empédocle*, une revue dirigée par Albert Camus.

¹⁴⁸ *Les écrivains face à l'Histoire*, *op. cit.*, p. 86.

idéologique) « Les Hussards », mais leurs estocades résonnent davantage comme une « bataille d'une guerre de génération¹⁴⁹ ». « Les Hussards, c'était d'être contre Sartre. Pas méchamment, mais l'existentialisme était repoussé. Ce qu'on reprochait aux existentialistes, ce n'était pas leurs idées mais leur terrorisme intellectuel, leur côté "école" et surtout, surtout, leur manque de joie de vivre. Ils étaient tristes...¹⁵⁰ » Une opposition plus frontale vient de Georges Bataille, un « drôle de monsieur », bibliothécaire, que Serge Doubrovsky rencontra à Orléans alors qu'il venait d'accepter son premier poste de professeur d'anglais en 1954 :

j'avais entendu dire que c'était un homme bizarre et attirant, il paraît qu'en cachette il publiait des bouquins érotiques, l'érotisme à Orléans je me demandais bien ce que c'était, j'ai été à la bibliothèque de la ville, il m'a reçu, très grand, chevelure blanche, beau visage, un accueil incroyablement poli, pour un étranger, m'a demandé ce que je faisais, lui ai dit [...] il avait l'œil étincelant, allumé, soudain il me dit, « c'était un curé », mais, la voix se fait délectable, « c'était un curé vicieux » [...]. (LPC, p. 157)

La confrontation littéraire entre Georges Bataille et Jean-Paul Sartre part d'une réflexion commune, le refus d'une littérature repliée sur elle-même et donc d'une conception purement formelle. L'œuvre d'art recèlerait une puissance de transformation du monde mais pour Georges Bataille cette puissance puise sa source à partir d'un constat d'inutilité ontologique, « une négativité sans emploi » qui paradoxalement engagerait la littérature. Cette assertion aboutit à une vision de la littérature diamétralement opposée. La distinction célèbre de Sartre entre prose et poésie est inversée chez Georges Bataille : la communication prosaïque appartient au registre utilitaire, elle est « faible », alors que la communication

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁰ Cité par Emmanuelle Loyer, « Engagement/Désengagement dans la France d'après-guerre », in *Les écrivains face à l'Histoire*, *op. cit.*, p. 90.

poétique, « forte », est « communion ». Elle « relève du non-savoir et s'avère en définitive suggestion de l'incommunicable¹⁵¹ ».

« L'étoile Sartre décline », le discours sartrien ne domine plus le monde intellectuel. Mais ce n'est pas une désaffection des intellectuels et des écrivains, car la mobilisation idéologique reste toujours vive. Au printemps 1960, *Les Temps modernes* publient une « Déclaration sur l'insoumission ». Nombreux sont les écrivains à avoir signé le *Manifeste des 121*. Face à la torture, les signataires reconnaissent le droit à l'insoumission dans la guerre d'Algérie. Plusieurs noms apparaissent dans le « Manifeste », Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir, bien sûr, mais conjointement Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute, deux figures emblématiques du Nouveau Roman¹⁵². Dans cette liste s'engagent ceux qui se désengagent. La parole pleine des « engagés » côtoie la parole vide des « désengagés », engagés à ne pas s'engager. Un roman, *Le Maintien de l'ordre*¹⁵³, quasi contemporain pour sa rédaction du *Manifeste des 121*, écrit par Claude Ollier brise l'interdit de l'engagement, l'Algérie n'est pas citée, mais elle se devine, le thème politique domine. Les Éditions de Minuit refusent de le publier. L'Histoire reste prégnante chez ces écrivains de l'après-guerre. « L'engagement dans la guerre d'Algérie réactive [le] passé (ne parle-t-on pas de la "Résistance algérienne") et simultanément en consacre la clôture¹⁵⁴ ». L'ère est progressivement au repli politique chez les intellectuels.

¹⁵¹ Benoît Denis, « Engagement littéraire et morale de la littérature », in *L'Engagement littéraire* sous la direction de Emmanuel Bouju, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 38.

¹⁵² L'expression « Le nouveau roman » sert de titre à un article d'Emile Henriot consacré à *La Jalousie* de Robbe-Grillet et à *Tropismes* de Nathalie Sarraute, *Le Monde*, 22 mai 1957. Le terme était neutre, mais l'article était hostile à toute modernité.

¹⁵³ Claude Ollier, *Le Maintien de l'ordre*, Paris, Flammarion, 1961.

¹⁵⁴ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire – Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 202.

2 ° Contre-engagement

Ne plus parler de la guerre, ne plus parler de ça, ne plus parler de rien. « Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'Humanisme, c'était fini¹⁵⁵ » commente Claude Simon. Faut-il se taire ? Ne parler de rien, ne pas dire la honte, ne pas dire la culpabilité, ne pas dire la collaboration, taire l'extermination des Juifs, taire l'indicible ? Plus ouvertement que la période d'après-guerre, l'époque appelle au silence, le désir est à l'oubli. Le « Nouveau Roman » recèle cette pulsion, une pulsion de vie¹⁵⁶. La littérature se doit d'être pure, indépendante, de ne plus répondre à aucune finalité sociale ou politique. La tentation du politique était pourtant initialement présente chez les nouveaux romanciers. Le premier roman d'Alain Robbe-Grillet, *Un Régicide*¹⁵⁷ – achevé en 1949, remanié en 57 et finalement publié en 1978, après que le prénom de Philippe, le régicide, est devenu Boris – est une fable politique où peut se lire l'expérience d'un régime autoritaire et une critique de la démocratie. « J'écris des histoires parce que je m'intéresse à cette énigme énorme qu'est l'histoire¹⁵⁸ » souligne Michel Butor pour qui l'Histoire est source de perplexité. L'œuvre de Claude Simon est traversée par l'Histoire et habitée par une vision pessimiste. Marguerite Duras évoque, à partir de sa propre vie, la situation politique et sociale en Indochine pendant la colonisation. Mais cette pulsion du politique reflue devant un monde saisi de plus en plus comme dépourvu de sens, angoissant. « Le Nouveau Roman n'existe qu'en se dégageant de la tentation politique¹⁵⁹ » précise Nelly Wolf.

Comment dire ce doute à l'égard du réel, comment écrire le rien ? Comment répondre à ces nouvelles exigences, comment traduire les nouvelles valeurs contemporaines ?

¹⁵⁵ Claude Simon, *Libération*, 31 août 1989.

¹⁵⁶ Pour ses adversaires, le « Nouveau Roman » est du côté de la mort.

¹⁵⁷ Alain Robbe-Grillet, *Un régicide*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1978.

¹⁵⁸ Michel Butor, *Magazine littéraire*, n° 306, janv., 1993.

¹⁵⁹ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire – Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 138.

Le « Nouveau Roman » construit tout d'abord son identité sur un substrat négatif : refus de l'engagement de la littérature mais aussi refus à l'égard du roman traditionnel et de son esthétique. Le « Nouveau Roman » comme opposition à « l'ancien » en quelque sorte. « Non, ce n'est plus possible, c'est à grincer des dents¹⁶⁰ ». En 1958, Bernard Pingaud parle de « l'école du refus¹⁶¹ » à propos de la parution de certains romans. Un an plus tôt sont parus *La Modification*¹⁶² et *La Jalousie*¹⁶³. Non à l'esthétique « traditionnelle », aux « formes anciennes du genre », et au « vieux réalisme balzacien », reconnus, réactualisés dans les produits du réalisme socialiste et dans la littérature engagée. Non à l'omniscience du narrateur balzacien et aux descriptions anthropomorphiques.

La critique de gauche, pour justifier l'approbation qu'elle portait au « Nouveau Roman », a dit que les refus et les négations qui étaient la raison d'être de cette nouvelle école constituaient une propédeutique nécessaire¹⁶⁴ ; c'était un premier stade : la « positivité » viendrait ensuite¹⁶⁵

raille Georges Perec dans son article « Le Nouveau Roman et le refus du réel ». « La marquise ne sortira plus à cinq heures », déjà priée par Paul Valéry de rester chez elle. Cette défiance à l'égard du roman n'est donc pas nouvelle. Maurice Barrès avait déjà critiqué le roman réduit à une « fable », une étude de caractères : « Nous sommes las, comme le public entier, de l'anecdote détaillée en quatre cents pages, las du roman machiné aux identiques péripéties, las de documenter des niaiseries¹⁶⁶ ». Las des vieilles conventions romanesques (espace, temps personnage ...). Le « Nouveau Roman » va ainsi lentement dénoncer cet

¹⁶⁰ Lucien Dällenbach, *Claude Simon, Les contemporains*, Paris, Seuil, 1988, p. 59.

¹⁶¹ *Esprit*, Juillet/Août 1958.

¹⁶² Michel Butor, *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

¹⁶³ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

¹⁶⁴ Georges Perec fait allusion à Roland Barthes qui voyait dans le Nouveau Roman « une propédeutique nécessaire à une description rénovée du monde ».

¹⁶⁵ Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel » (1962) *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 40.

¹⁶⁶ *La Vie moderne*, 8 août 1885.

esthétique du roman « traditionnel » basée sur l'illusion et sur la représentation. Il va manipuler le récit, vider le roman de son contenu jusqu'à la contestation finale du roman lui-même. Cette crise du roman qui commence à la fin du XIX^e et traverse toute l'entre-deux-guerres a été radicalisée par les Nouveaux Romanciers. Chez les critiques anglo-saxons, on parle de « Modernisme » pour la période de 1890-1930 qui correspond à un moment de remise en cause des codes romanesques. Le terme de « Nouveau Roman » passe dans « l'usage courant » à la fin des années cinquante.

« Le ‘Nouveau Roman’ entend combattre le triomphe de la convention. Ressentant la nouvelle complexité du monde, il refuse que la littérature en soit une expression non complexe et veut rejeter tout ce qui apparaît comme autant de barrières à une description ‘réaliste’ de l'homme et du monde » analyse Georges Perec. Mais si le jeune critique approuve le postulat initial, il va catégoriquement réfuter la démarche et le résultat final. Si le roman traditionnel nous donnait à voir une réalité « sclérosée », les nouvelles conventions romanesques développées – expansion de la description, régression de l'analyse, désarticulation des personnages, déchronologisation – « se réfèrent à l'irrationnel » et ne disent finalement que l'angoisse du monde et sa « non-signifiante ». Ne seraient-elles pas finalement l'expression d'un pessimisme subjectif porté par le représentant ou l'initiateur du Nouveau Roman, Alain Robbe-Grillet lui-même ? Manet van Montfrans¹⁶⁷ relève que dans l'article, « Le Mystère Robbe-Grillet », qui clôt la série dans *Partisans*, Georges Perec reprend pour mieux les souligner les thèses de Bruce Morissette¹⁶⁸ : « les romans de Robbe-Grillet prétendent exempt de psychologie, sont structurés en réalité par des thèmes psychologiques obsessionnels ». La critique est radicale. Trop radicale ? Dans cet article

¹⁶⁷ Manet van Montfrans, *Georges Perec, La contrainte du réel*, Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1999, p. 42.

¹⁶⁸ Bruce Morissette, *Les Romans d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963.

Georges Perec revient sur un entretien d'Alain Robbe-Grillet avec Madeleine Chapsal¹⁶⁹, où ce dernier évoquait la conception initialement formelle de ses livres, une conception dénoncée par Georges Perec car motivée par un engagement purement esthétique :

Je voulais raconter une histoire qui se détruisait elle-même au fur et à mesure et puis c'est tout. (Les Gommages). L'idée initiale était d'organiser l'histoire par rapport à un creux central. J'avais l'idée d'un vide que le temps passé et le temps futur essayent, en se rapprochant, de combler (Le Voyeur).

Une histoire organisée par rapport à « un creux central », un deuxième récit qui serait « la fausse exégèse du premier¹⁷⁰ », dans l'« l'histoire qui se détruisait elle-même au fur et à mesure¹⁷¹ », Georges Perec esquisse-t-il, comme le suggère Christelle Reggiani, « un véritable art poétique par anticipation » ?

Une quinzaine d'années plus tard, le 27 juillet 1978 chez Jean-Claude Trichet, Georges Perec rencontrera Alain Robbe-Grillet, alors jury du Médicis. Ils ne s'étaient encore jamais rencontrés :

[Georges Perec] arrive, seul, timide, faunesque, enrhumé. On le présente à Robbe-Grillet, en s'étonnant qu'ils ne se soient pas rencontrés, jusqu'ici. Perec sourit beaucoup, ne dit rien, et Robbe-Grillet, royal, débonnaire, grand aîné jouant son rôle et sachant parfaitement pourquoi on les réunit à présent, dit de sa belle voix de comédien : « Perec, bien sûr, Perec, je ne connais que vous ! Je vous suis depuis longtemps. Vous voulez le prix Médicis ? Vous l'aurez !¹⁷²

Georges Perec obtiendra le prix Médicis en 1978 pour *La Vie mode d'emploi*.

¹⁶⁹ Article par dans *L'Express*, 12 janvier 1961, cité par Christelle Reggiani, « Le roman de la théorie », in *De Perec etc., derechef*, Nantes, Joseph K, 2005, p. 333.

¹⁷⁰ Georges Perec, *53 jours*, édition de Harry Mathews et Jacques Roubaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 172, cité par Christelle Reggiani, « Le roman de la théorie », in *De Perec etc., derechef*, Nantes, Joseph K, 2005, p. 333.

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² Michel Contat, « Un biographème », in *Mélanges, Cahier Georges Perec 4, op. cit.*

Les thèses d'Alain Robbe-Grillet sont également la cible d'un militant communiste qui fait ses premiers pas en 1963 dans la vie littéraire et intellectuelle française : Jorge Semprun. Mais c'est le théoricien du Nouveau Roman et non le romancier que vise ici le militant. Sa position critique à l'égard du Nouveau Roman en général est nettement plus nuancée que celle de Georges Perec : « le "Nouveau Roman" existe, il bouge, il se développe, et c'est tant mieux pour nous tous¹⁷³ ». Soulignons pour l'anecdote que *Les Choses*¹⁷⁴, le premier roman de Georges Perec, sera apparenté par la critique, lors de sa parution en 1965, au Nouveau Roman et que *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*¹⁷⁵ parue en 1969 a été placée par Jean Ricardou « en périphérie de la constellation néo-romanesque, à quelque distance du noyau dur notamment représenté par Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, etc.... »¹⁷⁶

Le premier roman de Jorge Semprun *Le Grand Voyage*¹⁷⁷ vient d'être publié. Le cadre du P.C.E., il ne sera exclu que l'année suivante, participe alors à un débat organisé par l'Union des Étudiants Communistes et le magazine *Clarté* sur le thème : « Que peut la littérature ? ». La confrontation a lieu à la Mutualité, le 9 décembre 1964. Jorge Semprun est entouré de Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Jean Ricardou, Jean-Pierre Faye et Yves Berger : « J'étais assis à la gauche d'Yves Buin, qui présidait ce débat au nom de *Clarté*. À côté de moi, il y avait Simone de Beauvoir et Jean Ricardou. De l'autre côté d'Yves Buin, à sa droite, il y avait Jean-Pierre Faye, Yves Berger et Jean-Paul Sartre ». (QBD, p. 428) On y parle littérature et politique, on s'interroge sur les pouvoirs et la finalité de la littérature. Doit-elle avoir des effets sur le réel ? Dans sa démonstration, Jorge Semprun va s'appuyer sur les

¹⁷³ *Que peut la littérature ?*, Simone de Beauvoir, Yves Berger, Jean-Pierre Faye, Jean Ricardou, Jean-Paul Sartre, Jorge Semprun, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « L'inédit 10/18 », 1965.

¹⁷⁴ Georges Perec, *Les Choses*, Paris, Julliard, [1965], coll. « Pocket », 2004.

¹⁷⁵ Jorge Semprun, *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, Paris, Gallimard, 1969.

¹⁷⁶ Daniel Riou, « Jorge Semprun : se dégager de l'un », in *L'engagement littéraire*, op. cit., p. 176.

¹⁷⁷ Jorge Semprun, *Le Grand Voyage*, Paris, Gallimard, 1963.

positions théoriques tenues par Alain Robbe-Grillet dans un essai en 1957 afin de mieux les réfuter par la suite :

*[...] pour l'artiste, au contraire, et en dépit de ses convictions politiques les plus fermes, en dépit même de sa bonne volonté de militant, l'art ne peut être réduit à l'état de moyen au service d'une cause qui le dépasserait, celle-ci fût-elle la plus juste, la plus exaltante ; l'artiste ne met rien au-dessus de son travail, et il s'aperçoit vite qu'il ne peut créer que pour rien*¹⁷⁸.

La « gratuité » de l'art est-elle envisageable ? L'artiste crée-t-il pour « rien » comme le suggère Alain Robbe-Grillet ? La réponse de Jorge Semprun est intéressante à double titre. L'ancien résistant, le militant communiste et l'intellectuel prennent position et s'interrogent sur le rapport de la littérature avec le pouvoir socialiste :

*L'intellectuel n'est jamais dégagé du monde pour extrême que soit le formalisme de sa recherche. [...] Par son engagement, l'écrivain cesserait d'être pris par le monde, il aurait prise sur lui. [...] L'écrivain [...] voit son engagement se répercuter, immédiatement sur son travail créateur. Car c'est en tant qu'écrivain, parce qu'il est écrivain qu'il s'engage*¹⁷⁹.

L'engagement de l'écrivain peut être envisagé à deux niveaux, analyse Jorge Semprun. Le premier qualifié « d'engagement externe¹⁸⁰ » par Daniel Riou est possible si l'écrivain a atteint une certaine forme de reconnaissance, de notoriété publique, si bien que ce serait alors son nom que l'écrivain engagerait. Le deuxième, nommé par opposition « engagement interne¹⁸¹ » est par contre incontournable car « l'intellectuel n'est jamais dégagé du monde ». Cette position fait écho à la position sartrienne de l'écrivain « en situation » analysée précédemment. Mais cet « engagement interne » est double, à la fois expression d'un témoignage, d'un message mais aussi engagement de l'écriture, recherche formelle. Une

¹⁷⁸ *Que peut la littérature ? op. cit.*, p. 32.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 34.

¹⁸⁰ Daniel Riou, « Jorge Semprun : se dégager de l'Un », in *L'engagement littéraire, op. cit.*, p. 177.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 177.

subversion de l'écriture qui serait elle-même porteuse de sens. « Je me rends compte et j'essaie de rendre compte, tel est mon propos » analyse Jorge Semprun, l'écrivain, dans son premier roman *Le Grand Voyage*.

Jorge Semprun au travers de ce débat esquisse un début de réponse à l'aporie que présentent les deux positions polaires que sont la littérature engagée et la littérature dégagée. Son analyse peut se lire comme une tentative de réconciliation de deux tendances antagonistes, le contenu et la forme. Elle pourrait trouver quelques résonances avec la volonté évoquée précédemment par Georges Perec de chercher une troisième voie, nous y reviendrons. Jorge Semprun croit, tout comme Jean-Paul Sartre et Georges Perec, à une littérature qui aurait un rôle à jouer dans le monde. La perspective est marxisante. « Le marxisme est l'horizon indépassable de notre temps » affirmait encore Jean-Paul Sartre en 1960. « L'Horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag » (QBD, p. 383) répondra Jorge Semprun dans *Quel beau dimanche*, dix-sept ans plus tard. Au printemps 1963 est paru en France *Une Journée d'Ivan Denissovitch*¹⁸². L'écrivain « embarqué » se devait de reprendre l'écriture du *Grand Voyage*, son premier roman, d'en gommer sa « vision communiste » et de repenser l'univers concentrationnaire en tenant compte des camps soviétiques, nouvelle réalité. Ce sera *Quel Beau dimanche !* publié en 1980. L'intellectuel critique ne pouvait pas se taire devant le cortège sanglant des Zeks rencontré à la lecture du récit d'Alexandre Soljenitsyne. Lors du débat, il évoque ce qu'il qualifiera *a posteriori* d'« imposture idéologique » (QBD, p. 383) : « il n'y a plus d'innocence possible, après ce récit, pour quelqu'un qui essaie de vivre – réellement vivre - à l'intérieur d'une conception marxiste du monde. » L'intellectuel n'est ainsi « jamais dégagé », toujours en situation. À partir du contenu « imposé », il lui reste à inventer une forme. « Tu raconterais comment ? »

¹⁸² Alexandre Soljenitsyne, *Une journée d'Ivan Denissovitch*, [1962], Paris, Julliard, 1963 pour la traduction française.

demande Barizon, un personnage, au narrateur de *Quel beau dimanche !* Dans cette interrogation formelle, il ne s'agit pas de détourner et de retourner les catégories classiques du récit, de les conceptualiser jusqu'à la cristallisation, il s'agit simplement d'engager l'écriture.

Ce ne sont pas les idées, le contenu, qui engageraient l'écrivain mais la forme. « La Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire¹⁸³ ». La responsabilité de l'écrivain est dans la problématique du langage, analyse Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*. C'est dans « l'écriture » que s'exprime la position de l'écrivain.

*Le Degré zéro de l'écriture, c'est quoi ? Un essai historique, dans le sillage de Qu'est-ce que la littérature ?, offrant le même type de rationalité de survol (en gros marxiste) que Sartre ? Certes mais de s'attacher au signifiant, au lieu du signifié littéraire, dégage une réalité formelle, dont le lien à l'histoire est problématique, la relation à une posture personnelle, certaine*¹⁸⁴

analyse Serge Doubrovsky à l'occasion d'un numéro spécial « Roland Barthes » en 1981. L'écrivain, par la dimension formelle de l'écriture, pose un choix, son choix. *Le Degré zéro de l'écriture*, précise Mireille Ribière, fait partie des « livres cités explicitement [par Georges Perec] dans les Entretiens et conférences¹⁸⁵ ». « Je pense que des gens comme Roland Barthes ont joué un rôle positif pour notre génération, parce que cette espèce de conflit 'forme et

¹⁸³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

¹⁸⁴ Serge Doubrovsky, « Roland Barthes, une écriture tragique », in *Poétique*, n° 47, spécial Roland Barthes, septembre 1981, Paris, Seuil, p. 329-354, repris in *Parcours critique II (1959-1991) Serge Doubrovsky*, Texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, Ellug, 2006, p. 54.

¹⁸⁵ Mireille Ribière, « Georges Perec, Roland Barthes : l'élève et le maître », in *De Perec etc., derechef, op. cit.*, p. 338.

fond’’ tournait à vide depuis des années et des années¹⁸⁶ » souligne l’élève en évoquant « son maître » : « [...] mon vrai maître, c’est Roland Barthes¹⁸⁷ ».

Roland Barthes dans *Le Degré zéro de l’écriture* revient sur la notion d’écriture, « une réalité formelle indépendante de la langue et du style ». L’écriture, l’une des trois dimensions de la forme, est ainsi définie par opposition à la « langue » et au « style », « deux réalités incontournables qui délimitent d’emblée le territoire de l’écrivain ». La langue est un « objet social », elle n’est pas le propre d’un écrivain, elle est « un corps de prescriptions et d’habitudes commun à tous les écrivains d’une époque », le style est par contre « la chose » de l’écrivain, sa spécificité mais il ne répond pas à un choix délibéré, il est issu des pulsions profondes, il y a de « l’humeur personnelle¹⁸⁸ », du « biologique¹⁸⁹ » dans le style qui échapperait donc à l’écrivain. « Langue et style sont des objets ; l’écriture est une fonction : elle est le rapport entre la création et la société ». L’écriture est le résultat d’un choix, le lieu d’une liberté. Cependant, le travail formel lie toujours l’écrivain à la société, il est toujours manifestation d’une époque, d’une « convention ». Peut-on véritablement alors se libérer de cette dépendance ? Il faudrait trouver une forme neuve, affranchir la parole des conventions et des normes littéraires, inventer une écriture « libérée de toute servitude à un ordre marqué du langage¹⁹⁰ » : une « écriture blanche », neutre, dénotative à l’image de celle de *L’Étranger*. Mais cet idéal d’écriture universelle ne sera possible qu’après une révolution qui fera naître une société sans classes, « un nouveau monde adamique » où littérature et collectivité seront réconciliées.

¹⁸⁶ « Le bonheur de la modernité », propos recueillis par Jean Duvignaud, *Le Nouvel Observateur*, n°57, 15-21 décembre 1965, in *Perec entretiens et conférences I*, Nantes, Joseph K, 2003, p. 59.

¹⁸⁷ Mireille Ribière, « Georges Perec, Roland Barthes : l’élève et le maître », in *De Perec etc., derechef, op. cit.*, p. 338.

¹⁸⁸ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 9.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l’écriture, op. cit.*, p. 108.

L'écrivain est-il alors condamné au silence ? Il affirmera sa position sur le terrain idéologique et s'engagera par son activité de critique : « La critique [...] est essentiellement une activité, c'est-à-dire une suite d'actes intellectuels profondément engagés dans l'existence historique et subjective de celui qui les accomplit, c'est-à-dire les assume¹⁹¹ ». La critique devient ainsi le « lieu spécifique de l'engagement littéraire¹⁹² » où l'écrivain prend idéologiquement position dans un « méta discours » théorique. Prendre position, en son nom : « J'ai pris, à chaque fois, position en mon nom propre, et cet engagement de la critique, que je réclame, n'engage ici que moi¹⁹³ » commente Serge Doubrovsky qui s'engage lui aussi dans le combat de la « Nouvelle critique ». *Pourquoi la nouvelle critique*, dédié à Sartre, est écrit en 1966 dans le sillage de l'« affaire Barthes-Picard ». Serge Doubrovsky y place en exergue une réflexion de Jean-Paul Sartre extraite de *Situations I* : « La fonction du critique est de critiquer, c'est-à-dire de s'engager pour ou contre et de se situer en situant¹⁹⁴ ». Comment lire, comment interpréter les textes ? Si Serge Doubrovsky prend position pour le chef de file de « la nouvelle critique » face à une « ancienne critique » jugée archaïque dans son approche biographique et historique des textes fondée essentiellement sur l'« érudition » et l'« intuition », il met en garde contre une nouvelle approche qui prône le primat absolu de l'œuvre et qui s'appuie unilatéralement, au risque d'écraser le texte, sur les disciplines et les nouveaux langages disponibles :

J'ai toujours maintenu que la littérature est, certes, ce système de signes et de contraintes formelles, que le structuralisme nous a justement appris à reconnaître, mais que ce qui met le système en branle, ce qui le meut, c'est ce qui l'émeut. [...] Il n'y a de texte littéraire qu'animé par le mouvement de l'existence qui le porte¹⁹⁵.

¹⁹¹ Roland Barthes, « Qu'est-ce que la critique ? », *Essais critiques*, Seuil, 1964, pp. 254-255.

¹⁹² Benoît Denis, *Littérature et engagement*, op. cit., p. 293.

¹⁹³ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, op. cit., p. XIX.

¹⁹⁴ Cette citation est également reprise dans *Le Livre brisé*, où Serge Doubrovsky revient de façon détaillée sur sa rencontre avec Sartre.

¹⁹⁵ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 6.

Serge Doubrovsky marquera cependant ses distances avec la « nouvelle nouvelle critique » qui proclame la clôture du texte et l'abolition de l'auteur. Cette critique devient progressivement pur formalisme, privilégiant le signifiant sur le signifié. Au colloque de Cerisy consacré à la « Nouvelle critique » en 1966, il met en garde contre le risque d'une « liquidation générale de l'existence¹⁹⁶ » :

L'Auteur est mort, le Dieu de la critique ait feu son âme. C'est le langage qui parle tout haut, tout seul. Dedans, personne ne parle, il ne dit rien, sans source, sans origine, il se déploie en grandes formes symboliques. Blanchot, écriture blanche. (LB, p. 88)

« “La mort de l'auteur”, pour moi, me paraît tout à fait impensable¹⁹⁷ » souligne Serge Doubrovsky. Il est intéressant de constater que « la mort de l'auteur », proclamée en 1968 par Roland Barthes, s'accompagne progressivement et dans un mouvement inverse d'un regain d'intérêt pour le biographique auprès de la critique universitaire. Philippe Lejeune définit la notion d'autobiographie comme genre en 1975, année où Roland Barthes publie *Barthes par Roland Barthes*.

Nous reviendrons plus en détail à la fin de notre première partie sur l'émergence de ce nouveau « genre » et l'apparition presque contemporaine d'un autre « genre » : la « littérature de témoignage », deux genres qui vont bousculer les frontières de la littérature.

¹⁹⁶ Serge Doubrovsky, « Critique et existence », in *Parcours critique*, Paris, Galilée, 1980. Le texte est une reprise des actes du colloque qui s'est tenu du 2 au 12 septembre 1966 à Cerisy et qui a été publié initialement dans *Les Chemins actuels de la critique*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1968.

¹⁹⁷ Serge Doubrovsky, *Parcours critique II*, *op. cit.*, p. 16.

3° Une « troisième » voie : une nouvelle forme d'engagement littéraire

Engagement de la critique, engagement de fond, engagement formel, désengagement : en réponse à ces débats théoriques, Georges Perec propose une autre voie¹⁹⁸ pour enfin tenter de dépasser les positions dichotomiques qui sclérosaient d'après lui le roman français :

L'engagement, aujourd'hui, c'est le respect total de la complexité du monde, la volonté acharnée d'être lucide, de comprendre et d'expliquer. Ces contradictions difficiles à saisir et à dépasser, il est nécessaire de les enraciner dans le processus historique. Alors elles prennent tout leur sens, alors le monde se déploie dans son mouvement, dans son devenir, alors enfin la littérature redevient ce qu'elle a toujours été quand elle a été création : le signe décisif de l'homme à la conquête du monde¹⁹⁹.

La littérature n'est pas un monde fermé, replié, sans auteur, où règne en maître absolu le signifiant, elle a un rôle à jouer dans le monde, dans la perspective de l'avènement d'une société socialiste. Cette vision marxiste, voisine de celle développée par Jorge Semprun à l'occasion du débat « *Que peut la littérature ?* », s'inscrit dans la culture de l'engagement prôné par Sartre même si elle entend ici dépasser son contenu politique et idéologique par la possibilité du travail de la forme littéraire illustrée, entre autres, par les Nouveaux Romanciers et leur volonté de « décrasser le langage », mais sans tomber pour autant dans les travers du formalisme. Georges Perec va articuler son développement pour une « nouvelle littérature », premier pas d'une réflexion théorique et éthique, autour de la notion de « réalisme » empruntée à la L.G. et à Lukacs²⁰⁰.

¹⁹⁸ Georges Perec, *L.G. Une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992. Tous ces articles ont été publiés entre 1962 et 1963 dans *Partisans*, revue politique et culturelle fondée en 1961 par François Maspero.

¹⁹⁹ « Le Nouveau Roman et le refus du réel », paru dans *Partisans* n° 3, février 1962, sous la signature conjointe de Claude Burgelin et Georges Perec, repris dans *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 44.

²⁰⁰ György Lukacs, *La signification présente du réalisme critique*, [Hambourg, 1958], traduction française Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.

La littérature et la révolution sont profondément liées. La littérature doit ordonner le chaos du monde, par son travail de dévoilement, de mise en forme, elle contribue à l'expliquer, prolégomènes à sa transformation. L'écrivain doit cependant franchir un obstacle majeur, il lui faut dépasser les contingences et inscrire son personnage, son histoire dans une relation dynamique avec l'entourage et plus généralement la société. Pour reprendre une terminologie lukacsienne, l'écrivain doit, afin que son histoire soit significative, écrire un roman « total » où il parvient à mettre en relation « le particulier » et « le général » dans « une perspective historique ». « Ce dévoilement, cette mise en ordre du monde, c'est [...] le réalisme²⁰¹ » :

[...] exprimer le monde dans la totalité de son devenir, en faire émerger d'une manière sensible les lois qui commandent son évolution, c'est à n'importe quel niveau de la réalité, pour chaque événement, pour chaque phénomène, poser comme base que le monde n'est pas tel quel, que les choses ne sont pas ce qu'elles sont, qu'il n'est nul éternel, nul explicable, nul accessible qu'on ne puisse un jour dominer. Moyen de connaissance, moyen de prise de possession du monde, la littérature devient ainsi l'une des armes les plus adéquates qui, à long terme, permettent de lutter contre les mythes que secrètent nos sociétés, permettent de poser les problèmes, d'élucider les contradictions, de rendre évidente et nécessaire la transformation radicale du monde. Toute littérature réaliste est révolutionnaire, toute littérature révolutionnaire est réaliste²⁰².

Mais « les faits ne parlent pas d'eux-mêmes²⁰³ ». Il est fallacieux de croire qu'une simple transcription factuelle puisse devenir significative. Dans un souci de compréhension de son expérience individuelle, dans le travail d'ordonnancement qu'il élabore, l'écrivain doit sans cesse songer à son lecteur et l'impliquer par la recherche formelle qui est sienne dans son

²⁰¹ Georges Perec, « Pour une littérature réaliste », paru dans *Partisans* n° 4, avril-mai 1962, repris dans *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 51.

²⁰² *Ibid.*, p. 52.

²⁰³ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité en littérature », paru dans *Partisans*, n° 8, déc. 1962, repris dans *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 93.

travail d'écriture. L'expérience de l'auteur pour être perceptible doit être transformée en expérience pour le lecteur : « Le récit est perçu comme un acte d'écriture "engagé" qui nécessite de la part de l'auteur-témoin une réflexion consciente sur l'acte de réception par le lecteur²⁰⁴ ».

Pour illustrer cette conception de l'engagement, et plus généralement sa vision des rapports entre vérité et littérature, alors qu'« en France, on est en plein Foucault, en plein Lacan » et que « Barthes bat son plein » (LB, p. 88), Georges Perec choisit comme modèle *L'Espèce humaine*²⁰⁵, « un livre qui ne fut pas lu²⁰⁶ ». Robert Antelme, membre du groupe résistant de la rue Saint-Benoît, avait été arrêté en juin 1944 par la Gestapo puis déporté. En 1947, il publie un livre témoignage sur sa déportation dans le camp de Gandersheim, un petit camp aux conditions très difficiles car le pouvoir interne était confié à des détenus de « droits-communs ». Buchenwald, où avait été déporté Jorge Semprun, était aux mains des résistants communistes. L'expérience vécue par Robert Antelme est à distinguer de celle que connurent les écrivains juifs rescapés d'Auschwitz, camp de déportation et d'extermination. Chaque expérience est singulière, Jorge Semprun a toujours tenu à souligner « la diversité de l'expérience concentrationnaire²⁰⁷ ». Robert Antelme, en interrogeant son expérience, en alternant récit de l'événement et réflexion sur cet événement, en accumulant des petits détails constitutifs du quotidien, fait ainsi progressivement apparaître l'univers du camp, un univers

²⁰⁴ Marie Bornand, *Témoignage et fiction, Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 29.

²⁰⁵ *L'Espèce humaine* paraît en 1947 aux éditions de la Cité Universelle. L'ouvrage sera republié en 1957 chez Gallimard et réédité en 1978 dans la collection « Tel ». Le récit n'est alors connu que d'un petit cercle. C'est le numéro spécial *Antelme* de la revue *Lignes* publié en 1994 qui le fera connaître à un plus large public. *L'Espèce humaine* n'avait pas rencontré à sa parution la même réception que le récit de David Rousset, *L'Univers concentrationnaire*, publié en 1946 et consacré par le Prix Renaudot.

²⁰⁶ Jean Cayrol, « Témoignage et littérature », *Esprit*, avril 1953, p. 577.

²⁰⁷ Jorge Semprun et Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Mille et une nuits/Arte, n°85, 1995, p. 7.

qui « s'impose », « sans qu'il nous soit possible de nous y soustraire²⁰⁸ » précise Georges Perec.

Robert Antelme s'est interrogé comme les autres survivants sans doute sur la forme que devait prendre le témoignage. « Nous voulions parler, être entendus enfin²⁰⁹ ». Mais comment raconter ? « La vie des camps n'est pas facile à raconter ». (AFS, p. 72) D'emblée le narrateur est confronté à un terrible paradoxe : comment transmettre, comment raconter une expérience si extrême qu'elle est ressentie par le narrateur lui-même comme « inimaginable » ?

À peine commençons-nous à raconter que nous suffoquions. À nous-mêmes, ce que nous avions à dire commençait alors à paraître inimaginable. Cette disproportion entre l'expérience que nous avons vécue et le récit qu'il était possible d'en faire ne fit que se confirmer par la suite. Nous avons donc bien affaire à l'une de ces réalités qui font dire qu'elles dépassent l'imagination²¹⁰.

Comment raconter ? « Les histoires que les types racontent sont toutes vraies. Mais il faut beaucoup d'artifice pour faire passer une parcelle de vérité, et dans ces histoires, il n'y a pas cet artifice qui a raison de la nécessaire incrédulité²¹¹. » Donner à lire l'« inimaginable » par le recours à l'imagination. La fiction possède ce pouvoir de faire voir, de « penser l'impensable²¹² » analyse Paul Ricoeur. « Il n'y a pas d'art sans artifice » (FSs, p. 96) constatera Jorge Semprun. En 1960, encore responsable du PCE, il occupait alors un appartement clandestin avec Manolo Azaustre, son logeur, déporté à Mauthausen en 1940. Ce dernier, ignorant que Jorge Semprun avait été déporté à Buchenwald, voulait raconter ses

²⁰⁸ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité en littérature », in *LG Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 98.

²⁰⁹ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997, p. 9.

²¹⁰ Cité par Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », dans *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 91.

²¹¹ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 302.

²¹² Paul Ricoeur, *Temps et récit 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

souvenirs, raconter Mauthausen, mais ce n'était que « récits confus et trop prolixes ». (AFS, p. 219) « Parfois, quand ça devenait trop confus, quand ça partait dans tous les sens, j'avais envie d'intervenir dans son récit, d'y mettre mon grain de sel ». (QBD, p. 70) Jorge Semprun reconnaîtra avoir « voulu écrire pour cet homme qui ne le pouvait pas, par injustice sociale²¹³ ». Comment raconter ? « Le témoignage brut est vite indigeste²¹⁴ » fait remarquer Annette Wieworka. L'intransmissible est au cœur de l'expérience concentrationnaire. « Seul l'artifice d'un récit maîtrisé parviendra à transmettre partiellement la vérité du témoignage » (EV, p. 25) constate Jorge Semprun. Libérer la parole pour favoriser sa réception. Robert Antelme n'entasse pas faits et descriptions, il choisit de les mettre à distance, de les donner à lire par le biais d'une grille. Ainsi, en les élaborant, en les transformant et en les intégrant « dans un cadre littéraire spécifique », il parvient, analyse Georges Perec, à communiquer son expérience. La vérité sur la nature concentrationnaire lentement émerge. Le récit est organisé jusqu'à « trahir la "réalité" afin de l'exprimer d'une manière plus efficace ». Cette mise en forme du récit, ce travail d'élaboration en vue de sa possible transmission au lecteur donnent au récit de Robert Antelme une dimension littéraire. « Par son mouvement, par sa méthode, par son contenu enfin, *L'Espèce humaine* définit la vérité de la littérature et la vérité du monde²¹⁵ ». Robert Antelme refuse de se laisser enfermer dans la culture du nihilisme où l'inexprimable est une valeur, la recherche du silence une fin en soi. Son récit délivre un message profondément humaniste. Écrire l'indicible, écrire l'inimaginable, écrire l'impensable pour que l'expérience exceptionnelle du camp devienne pour le lecteur « vérité de la vie ». « Cette expression de l'inexprimable [...], c'est le langage qui, jetant un pont entre

²¹³ Cité par Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, op. cit., p. 236.

²¹⁴ Annette Wieworka, *Déportation et génocide*, Paris, Plon, 1992, p. 181.

²¹⁵ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité en littérature », in *LG Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 114.

le monde et nous, instaure cette relation fondamentale entre l'individu et l'Histoire, d'où naît notre liberté²¹⁶ ».

Georges Perec défend ainsi l'appartenance de *L'Espèce humaine* à la littérature²¹⁷. Il ouvre une brèche dans la taxinomie traditionnelle qui classait ce type de récit soit selon un critère thématique : « littérature de la Shoah », « littérature du génocide » soit selon un critère générique : « littérature de témoignage », mais en le maintenant toujours hors littérature. En 1963, Maurice Nadeau²¹⁸ publie *Le roman français depuis la guerre*²¹⁹ : il y range les récits de Robert Antelme, de David Rousset et de Jean Cayrol, jusqu'alors récits de témoignage, dans une rubrique « nés de l'événement », leur conférant ainsi un statut littéraire :

Chez les nouveaux venus, beaucoup de ces témoignages, sur la guerre, les camps de concentration, la Résistance, ne parviennent pas à l'existence littéraire. Ils n'ont qu'une valeur, souvent émouvante, de documents. L'œuvre littéraire demande du recul, un certain « désengagement » de l'événement, un talent enfin, qui visent, non à restituer la réalité dans ses caractéristiques superficielles, confuses et hasardeuses, mais à en donner l'équivalent sensible qui la ressuscitera dans sa nature profonde.

Maurice Nadeau élargit l'horizon littéraire de ces deux dernières décennies, essentiellement dominé par les débats théoriques, à la « littérature concentrationnaire ». Ce nouvel horizon doit cependant être restreint, car tout témoignage, aussi réel et véritable soit-il, ne peut être intégré à la Littérature. Le travail de l'imagination est nécessaire à la

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Lors d'une conférence prononcée le 5 mai 1967, Georges Perec « affirme qu'Antelme fut aux côtés de Flaubert, Nizan et Barthes, un des modèles de son travail, pour l'élaboration des *Choses* ». « Il peut paraître saugrenu à première vue de comparer un travail sur les déportés à un ouvrage sur les petits bourgeois, mais Antelme m'a montré comment réfléchir sur ce qu'on a vécu. J'ai puisé dans sa dialectique entre les souvenirs et la réflexion, le détail et sa généralisation, sa distanciation, une démarche essentielle » confie-t-il à Jean Liberman. (Perec, *Entretiens et Conférences*, vol. 1, Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K, 2003, p. 54.)

²¹⁸ Georges Perec a rencontré Maurice Nadeau en 1956 quand il s'était présenté aux Éditions de Minuit et avait proposé de faire la critique d'un livre pour *Les Lettres nouvelles*. Il fut alors remarqué par Maurice Nadeau qui fonda *Les Lettres nouvelles* en 1953. (David Bellos, *Georges Perec, Une vie dans les mots*, op. cit. p. 182.)

²¹⁹ Maurice Nadeau, *Le roman français depuis la guerre*, [1963] Nantes, Le Passeur Cecofop, 1992, p. 33.

représentation et à la compréhension de l'imaginable. Son analyse rejoint celle faite par Georges Perec de l'écriture interprétative de Robert Antelme qui parvient à transformer par son travail d'élaboration textuelle une expérience vécue en expérience pour le lecteur.

*On peut considérer le texte théorique de Perec et l'histoire littéraire de Nadeau comme les deux premiers jalons d'une progressive reconnaissance de l'influence des récits littéraires des rescapés dans la renaissance d'une littérature ancrée dans l'histoire récente et assumée par un sujet je impliqué dans cette histoire. Perec dessine ainsi une nouvelle forme d'engagement littéraire sur la base du texte d'Antelme*²²⁰

analyse Marie Bornand. Nous reviendrons plus en détail sur la notion de « littérature concentrationnaire » dans la partie suivante.

4° S'écrire après Auschwitz : trouble dans « les genres »

Parangon d'une nouvelle forme d'écriture engagée, le récit de Robert Antelme se caractérise également par le triomphe d'une conscience, un « je » émerge pour dire, pour se dire, pour raconter. Le camp est saisi comme « expérience intérieure ». Une parole singulière, à la recherche d'elle-même, s'échappe de la masse opaque, indistincte et anonyme du « on » à laquelle l'opresseur voulait la réduire pour mieux l'anéantir. Un « je » ici s'affirme même si l'Histoire transcende la problématique individuelle. Ce « je » avait été refoulé, enfoui, étouffé successivement par la grande Histoire puis « le terrorisme théorique de l'avant-garde²²¹ ».

²²⁰ Marie Bornand, *Témoignage et fiction, Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz, 2004, p. 31.

²²¹ Philippe Forest, « Du roman d'avant-garde au roman vécu. A propos de quelques idées fausses concernant le retour du Je dans la littérature française », in *Les romans du Je*, sous la direction de Philippe Forest et Claude Gauguain, Université de Nantes, Collection « Horizons Comparatistes », Nantes, Éditions Pleins Feux, 2001, p. 38.

Une Histoire trop lourde l'avait fragmenté, disloqué avant d'être, elle aussi enfouie sous les décombres d'une France qui ne voulait plus entendre « parler de ça ».

À une période de « deuil inachevé²²² » qui s'étendait de la Libération au milieu des années 1950, succède une période de « refoulement ». Le retour au pouvoir de « l'homme du 18 juin » amorce la « cristallisation définitive du mythe résistancialiste des années 1960²²³ ». De Gaulle supprime ainsi la commémoration du 8 mai²²⁴. La célébration du 18 juin prend paradoxalement un éclat particulier contribuant au mythe glorieux d'une France résistante. Une loi de 1954 avait institué une journée nationale de la déportation (le dernier dimanche d'avril), mais le « devoir de mémoire » ne concernait que la déportation politique, le génocide des Juifs étant passé sous silence jusqu'au début des années 1980. Les *Réflexions sur la question juive*²²⁵ de Jean-Paul Sartre mettent en scène ce refoulement. Pourtant l'essai fut écrit pour « affronter et conjurer ce refoulement. » Ainsi, en évoquant les lois anti-juives du régime de Vichy, Sartre « ignore, ou a oublié, que le port de l'étoile jaune, et le reste de la politique ségrégationniste, ne sont pas dus à ‘une ordonnance nazie’, mais aux lois du gouvernement de Vichy²²⁶ » :

Comment n'a-t-on pas vu que l'ordonnance nazie n'avait fait que pousser à l'extrême une situation de fait dont nous nous accommodions fort bien auparavant ? Certes, avant l'armistice, le Juif ne portait pas d'étoile. Mais son nom, son visage, ses gestes, mille autres traits le désignaient comme Juif²²⁷.

Cette période de « refoulement » a été contemporaine de celle du gaullisme au pouvoir avant que le « retour du refoulé » national ne se fasse progressivement sentir vers la fin des années

²²² Henry Rousso, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, [1987], 1990, coll. « Points Histoire ».

²²³ *Ibid.*, p. 77-117.

²²⁴ Décret du 11 avril 1959.

²²⁵ Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1946], 1954.

²²⁶ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire, Essai sur le Nouveau Roman*, op. cit., p. 198.

²²⁷ *Ibid.*, p. 94.

1960. Un « retour du refoulé » qu'Henry Rousso nomme « le miroir brisé » et qui couvre alors la période de 1971 à 1974. L'image d'une France unie et résistante se fissure lentement : « La France était coupée en deux » se souvient Serge Doubrovsky, évoquant de manière très manichéenne le régime de Vichy. « Deux camps, lutte inexpiable. Un seul but : l'un bute l'autre. Eux qui crèvent ou nous. Pas de milieu. D'un côté, les purs salauds, ordures. De l'autre, or pur. [...] Voilà. C'était ainsi. Simple, mais vrai ». (LB, p. 15) Passé simple. Le miroir se brise. *La Dispersion*, premier roman de Serge Doubrovsky, est publié en 1969 ; il raconte, dans une évocation haletée, cette France collaboratrice et surtout les lois anti-juives mises en place par Pétain. La même année paraît un documentaire franco-suisse de Marc Ophüls sur la période de l'Occupation *Le chagrin et la pitié*. Ce film, commandé par la télévision française, sera banni des ondes jusqu'en 1981, « le président de l'ORTF, Jean-Jacques de Bresson, pourtant ancien résistant, précisant en 1971, devant la Commission des affaires culturelles du Sénat, que l'œuvre « détruit des mythes dont les Français ont encore besoin »²²⁸ ». Henry Rousso qualifie la dernière période qui a débuté au milieu des années 1970, de « phase de l'obsession ». Il aura fallu attendre « le temps d'une génération [...] pour que les témoignages sur le génocide nazi manifestent au grand jour une vérité que l'on savait sans vouloir en prendre la mesure²²⁹ ». Une analyse partagée par Georges-Arthur Goldschmidt : « [...] il faut au moins vingt ans avant que les gens puissent commencer à formuler l'informulable²³⁰ ». La parole du témoin, enfin inscrite par l'historien²³¹, lui donne

²²⁸ Olivier Wieviorka, *La Mémoire désunie, Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, Paris, Seuil, 2010, p. 177.

²²⁹ Anne Levallois, « Témoignage et Histoire. Une approche de la singularité contemporaine », in *Témoignage et écriture de l'histoire*, décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, sous la direction de Jean-François Chiantaretto et Régine Robin, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 44.

²³⁰ Georges-Arthur Goldschmidt, « Une vie en marge de l'histoire ou De l'autobiographie à l'imposture », in *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Bpi/Centre Pompidou, 2002, p. 247.

²³¹ Rappelons que l'essai de Robert O. Paxton *La France de Vichy*, [1972] a été publié en 1973 pour la traduction française aux Éditions du Seuil.

« une valeur de vérité ». La *mémoire nationale*²³², récit officiel du passé imposé par les autorités, est éclairée par la *mémoire savante*, historique et objective. Les faits sont établis. Renforcée par « ces repères collectifs », la petite histoire peut s'articuler à la grande, historiquement reconnue, le témoin peut parler, être entendu maintenant²³³, le « Je » enfin chercher à se dire dans la liberté d'une parole à trouver.

4.1° Écriture de soi

En 1984, Marguerite Duras publie *La Douleur* et Alain Robbe-Grillet écrit *Le miroir qui revient*. Marguerite Duras évoque ce texte oublié puis exhumé que Nelly Wolf qualifie avec pertinence de représentation de la « scène primitive de l'inconscient national²³⁴ ». Elle raconte ainsi ne pas se souvenir des origines et des circonstances de ce texte écrit pendant l'interminable attente du retour des camps de celui qu'elle nomme Robert L.²³⁵ Alain Robbe-Grillet se regarde lui aussi et regarde l'Histoire dans les fragments du « miroir brisé ». Il raconte sa jeunesse sous l'Occupation, le passé pétainiste de sa famille. Retour du refoulé ? Le Nouveau Roman, analyse Alain Robbe-Grillet, peut se comprendre comme une opposition réactive à « tout cela²³⁶ ». Une déclaration ambivalente qui se prête à une double lecture. L'opposition peut se lire soit par le choix délibéré du silence, ne rien dire tout simplement de

²³² Régine Robin, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueuil, Éditions du Préambule, 1989. Régine Robin distingue ainsi 4 types de mémoires : la mémoire nationale, la mémoire savante, la mémoire collective et la mémoire culturelle.

²³³ « Il a fallu laisser passer une génération pour que l'écoute soit possible, un certain temps historique, et qui correspond à l'émergence de livres écrits non plus uniquement sur le nazisme mais aussi sur les camps soviétiques. La capacité d'écoute est apparu en même temps d'un côté et de l'autre » entretien avec Jorge Semprun, « Le Grand voyage de la mémoire », propos recueillis par Gérard Cortanze, in *Magazine Littéraire*, n°438, janvier 2005, p. 45.

²³⁴ *Ibid.*, p. 199.

²³⁵ Robert L. est Robert Antelme, le mari de Marguerite Duras. Il a rompu définitivement toute relation avec Marguerite Duras à la publication de *La Douleur* « tant le récit lui semblait impudique et la publication indécente » (Delphine Hautois, « Le témoignage ou la littérature en question », in *Écrire après Auschwitz*, op. cit., p. 155.

²³⁶ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984, p. 131.

« tout cela », répondre à « une commune invitation au silence » et satisfaire « un désir collectif d'ensevelissement²³⁷ ». Mais elle peut également se comprendre comme un désir du vouloir dire en subvertissant les structures fondamentales de la narration. Ce repli formel serait alors la traduction d'un malaise face à une Histoire jugée terrifiante et à une réalité qui nous échapperait. Alain Robbe-Grillet précise que ce repli s'origine autour de « 1945 et la découverte des camps nazis²³⁸ ». Marguerite Duras affirme que : « l'information objective est un leurre total. [...] Je me suis débarrassée de beaucoup de préjugés dont celui-là qui est à mon avis le principal. De croire à l'objectivité possible de la relation d'un événement²³⁹ ». « Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on l'oublie souvent lorsqu'on parle du Nouveau Roman²⁴⁰ ». Cette analyse faite par Claude Simon avait déjà été développée par Georges Perec. Le « Nouveau Roman » :

[...] est sorti d'une crise dont, sans remonter encore jusqu'à Joyce et Virginia Wolf, il semble que l'on puisse situer l'origine à la Libération. Au-delà de la Seconde Guerre mondiale, l'effondrement de l'humanisme occidental provoqua une désagrégation totale des valeurs sur lesquelles reposait, de plus en plus fragilement d'ailleurs, la culture européenne²⁴¹.

Dans les bris du « miroir brisé », certes un peu flou, se devine une autre image. Éclatée. L'ombre d'un visage. Je incertain. L'auteur et le personnage n'ont-ils pas disparu, victimes collatérales d'une certaine doxa théorique condamnant tout à la fois dans le roman l'expression et la représentation ? Il n'a jamais été question d'abolir l'auteur : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère

²³⁷ Nelly Wolf, *Une littérature sans histoire, Essai sur le Nouveau Roman*, op.cit., p. 200.

²³⁸ Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, op. cit., p. 122.

²³⁹ Marguerite Duras, *Outside*, Paris, Gallimard, 1981, p. 7.

²⁴⁰ Claude Simon, *Libération*, 31 août 1989.

²⁴¹ Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », *Partisans*, n° 3, février 1962, repris dans *L.G., une aventure des années soixante*, Paris, Seuil, 1992, p. 27.

aperçu²⁴² ». Pour ceux que cette nouvelle assertion laisse perplexe, Alain Robbe-Grillet précise : « Les romans que j'écrivais dans les années 50 étaient aussi des portraits de moi. Je suis très largement le personnage central de ces romans [...]. Je pense donc que mes livres ont toujours été autobiographiques²⁴³ ». Jeu de masques, je masqué ? Comment comprendre cette affirmation ? Variante combinatoire²⁴⁴, principe de contradiction poussé à l'extrême ou encore analyse rétrospective d'une subjectivité refoulée, masquée à dessein derrière le diktat théorique d'une recherche formelle ? L'ex-chef de file du Nouveau Roman précise que ses collègues, « comme lui, avaient toujours parlé d'eux : 'il n'y avait donc rien de nouveau, pour nous, à nous mettre en scène nous-mêmes dans un livre'²⁴⁵ ». Des propos qui font écho à ceux tenus déjà deux ans plus tôt à l'occasion du colloque *Autobiographie & Avant-garde*²⁴⁶. Il y évoquait un numéro des *Lettres Françaises* que lui aurait opportunément montré un jeune Algérien. Numéro dans lequel, outre des déclarations à propos de la guerre d'Algérie, il affirmait avec Claude Simon : « au moment donc où déjà commençait à se développer le mythe de l'auteur absent de son texte : 'Nous n'avons jamais cessé de parler de nous : nous ne parlons que de cela dans nos propres romans' » ». L'objectivité revendiquée ne serait qu'une subjectivité voilée : « [...] sa littérature et sa technique 'objectives' ne seraient qu'une autre manière de rendre la subjectivité, que le roman se donne comme but d'explorer

²⁴² Alain Robbe-Grillet, *Le miroir qui revient*, op. cit., p. 10.

²⁴³ Jean Montalbetti, entretien par, « Alain Robbe-Grillet autobiographe », in *Le Magazine littéraire*, janvier 1984.

²⁴⁴ Alain Robbe-Grillet ainsi que d'autres nouveaux romanciers donnaient différentes versions le plus souvent contradictoires d'un même épisode comme en atteste l'extrait suivant (*Jalousie*, op.cit., p. 216) : « Le personnage principal du livre est un fonctionnaire des douanes. Le personnage n'est pas un fonctionnaire mais un employé supérieur d'une vieille compagnie commerciale. Les affaires de cette compagnie sont mauvaises, elles évoluent rapidement vers l'escroquerie. Les affaires de la compagnie sont très bonnes. Le personnage principal -apprend-on - est malhonnête. Il est honnête [...] » (cité par Nelly Wolf, in *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*). Ces différentes versions en remettant en cause la fiction elle-même, sèment à dessein le doute chez le lecteur qui ne sait plus ce qu'il lit.

²⁴⁵ Cité par Philippe Gasparini, in *Autofiction, Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008, p. 135. Ces propos tenus par Alain Robbe-Grillet sont extraits d'une conférence donnée à Londres le 21 mai 1994 à l'occasion du colloque *Texte(s) et Intertexte(s)*.

²⁴⁶ *Autobiographie & Avant-garde*, sous la direction de Alfred Hornung/Ernstpeter Ruhe, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992, p. 121.

créativement, et non plus imitativement, comme dans le roman classique²⁴⁷ » souligne Serge Doubrovsky évoquant l'écriture d'Alain Robbe-Grillet. Claude Simon publie *Les Géorgiques*²⁴⁸. *Enfance*²⁴⁹ de Nathalie Sarraute paraît en 1983. La narratrice se dédouble et entreprend un dialogue avec une deuxième voix qui contrôle, critique et juge l'authenticité des souvenirs et accompagne la première voix dans sa quête autobiographique. Samuel Beckett dans *Compagnie*²⁵⁰ refuse le Je, l'« impensable ultime. Innommable. Toute dernière personne ». L'utilisation du pronom à la première personne est impossible : « Si lui pouvait parler à qui et de qui parle la voix il y aurait une première. Mais il ne le peut pas. Il ne le fera pas²⁵¹ ». La scission entre le *il* du présent et le *tu* du passé laisse le *moi* dans les limbes insondables de la mémoire. Ce paradoxe crée une tension insoluble. Ecrire le moi semble impossible. « La plupart des nouveaux romanciers se sont mis, à peu près au même moment, à écrire leur autobiographie²⁵² » constate Alain Robbe-Grillet. Le Nouveau Roman aurait ainsi porté en germe la Nouvelle Autobiographie, une expression lancée au cours d'un séminaire de l'Institut des textes et manuscrits modernes²⁵³ (ITEM) en 1986. Une Nouvelle Autobiographie comme une version paradigmatique du Nouveau Roman avec pour moteur principal la modification voire la subversion d'un genre existant. Les années soixante auraient-elles ainsi engendré l'écriture du moi, non pas comme une réalité que l'écriture aurait dû patiemment mimer, l'esthétique de la mimésis a été bannie, mais comme un motif

²⁴⁷ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique*, op. cit., p. 92.

²⁴⁸ Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Éditions de Minuit, 1981.

²⁴⁹ Nathalie Sarraute, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

²⁵⁰ Samuel Beckett, *Compagnie*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Cité par Philippe Gasparini, in *Autofiction, Une aventure du langage*, op. cit., p. 135. Ces propos tenus par Alain Robbe-Grillet sont extraits d'une conférence donnée à Londres le 21 mai 1994 à l'occasion du colloque *Texte(s) et Intertexte(s)*.

²⁵³ Philippe Gasparini, *Autofiction, Une aventure du langage*, op. cit., p. 132.

déconstruit, une image vide, anonyme, « recouverte par la doxa post-moderniste²⁵⁴ » et retissée par le lent travail textuel ?

L'intérêt scientifique pour l'autobiographie renaît parallèlement vers les années 1970 autour des questions de genre et de style. Une jeune étudiante bulgare, venue « d'au-delà du Rideau de fer », va élaborer une nouvelle théorie du « sujet en procès ». Julia Kristeva est arrivée en France en 1965 pour poursuivre à Paris son doctorat de littérature comparée²⁵⁵. Très vite elle se rapproche des cercles de l'avant-garde, rencontre Lucien Goldmann et Roland Barthes. Tous deux feront partie du jury devant lequel Julia Kristeva soutiendra sa thèse trois ans plus tard. Elle fera également la connaissance de Philippe Sollers, membre du comité de rédaction de la revue *Tel Quel*, une revue de l'avant-garde littéraire et théorique. « Prophétesse, c'est Krist. Eva. Sinon barbarisme, sollersisme, on vous la boucle. Proclamations, manifestes. Plus c'est *Tel Quel*, plus ça *Change*²⁵⁶ ». (LB, p. 76) La revue a largement contribué à ouvrir de nouvelles perspectives par ses débats autour du formalisme et ses interrogations autour du langage. Georges Perec y voyait alors essentiellement l'activité d'un groupe se présentant « en détenteurs d'une vérité²⁵⁷ ». Si l'article suivant publié dans *Arts-Loisirs* tient certainement davantage de la chronique que de l'analyse littéraire construite et argumentée, il témoigne cependant d'un climat intellectuel encore empreint de vives polémiques. « Querelles de salon » :

[...] Sans doute y a-t-il encore par-ci par là quelques groupuscules qui se veulent détenteurs de la vraie vérité, par exemple les Lettristes ou *Tel quel*, ou le petit mouvement autonomistes

²⁵⁴ Philippe Forest, « Du roman d'avant-garde au roman vécu. À propos de quelques idées fausses concernant le retour du Je dans la littérature française », in *Les romans du Je*, op. cit., p. 48.

²⁵⁵ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995, p. 249. Philippe Forest dans le chapitre « Engagements » évoque le parcours de Julia Kristeva.

²⁵⁶ Jean-Pierre Faye est un transfuge de *Tel Quel*. En désaccord avec Philippe Sollers et la « dictature structuraliste », il a créé avec Maurice Roche et Jacques Roubaud, en 1967, la revue *Change*.

²⁵⁷ *Perec entretiens et conférences*, Édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, volume 2, 1979-1981, Nantes, Joseph K., 2003, p. 293.

*des étudiants strasbourgeois [...]. Mais leur terrorisme fait difficilement le poids : il faut vouloir entrer dans leur jeu pour en ressentir les effets, et rien ne nous empêche de les ignorer. Ce n'est pas moi par exemple qui irais traiter Philippe Sollers et ses amis de bousins, [...] cela ne veut pas obligatoirement dire qu'ils ne le sont pas ; simplement, ça ne vaut pas la peine de se battre pour des choses qui après tout, ne sont que des querelles de salon*²⁵⁸[...].

L'analyse présentée par Julia Kristeva permettra-t-elle de réconcilier partisans des sciences du langage et adeptes d'une littérature pure ? Que propose-t-elle ? Très succinctement, à la notion de « phéno-texte » renvoyant le texte dans sa matérialité linguistique et sa structure, elle oppose le concept de « géno-texte » : le texte n'est plus alors seulement articulation de règles, il s'inscrit également dans un espace plus large où le sujet est à chercher et à interroger. « Le geste de Kristeva acquiert vite une portée proprement révolutionnaire. Il apparaît comme post-structuraliste.²⁵⁹ » Avec la « sémanalyse » élaborée par Julia Kristeva et cette notion de géno-texte, une nouvelle problématique de l'écriture est pensée d'où « ni l'histoire, ni le sujet ne seraient désormais exclus²⁶⁰ ». Ils se donneraient à lire dans l'espace du texte comme un jeu à déchiffrer, un jeu où le sujet s'engendrerait et se déconstruirait tout à la fois à la recherche de lui-même. Peut-être une fiction de soi ?

Dix ans plus tôt Pascal Roy avait déjà porté son attention sur la fiction autobiographique. Le *moi* d'une autobiographie affirmait-il ne diffère pas beaucoup d'un personnage de fiction²⁶¹.

En 1970, Jean Starobinski s'interroge, dans *La relation critique*, sur « le style de l'autobiographie ». L'autobiographie est « la biographie d'une personne faite par elle-même », c'est une narration autoréférentielle d'un parcours de vie. Le récit d'un Je, Je double

²⁵⁸ Georges Perec, « Du terrorisme des modes », *Arts-Loisirs*, n°75, 1^{er} mars 1967, cité par David Bellos in *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 375.

²⁵⁹ Philippe Forest, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, op. cit., p. 253.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 253.

²⁶¹ Pascal Roy, *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960.

entre passé et présent, une écriture de soi qui témoigne d'un rapport à soi. Le style se trouve au cœur de l'interrogation autobiographique. Jean Starobinski oppose deux conceptions : le style comme « forme ajoutée au fond » qui « sera jugé en fonction de son inévitable infidélité à une réalité passée », et « le style comme écart, [lequel] apparaît surtout dans une relation de fidélité à une réalité présente. Dans ce cas, [...] l'expression procède de l'expérience, sans discontinuité aucune, comme la fleur résulte de la poussée de la sève ou du jet de la tige²⁶² ». Le langage de représentation serait donc infidèle, seul le langage de présentation caractérisé par « une relation de fidélité à une réalité présente » peut s'approcher d'une fidélité à la vérité à transmettre. Le style est une invention qui dirait le parcours entre le moi et le Je, le passé et le présent, qui témoignerait d'un engagement dans l'écriture. Jean Starobinski situe les prémices de la modernité littéraire dans l'œuvre autobiographique de Jean-Jacques Rousseau : « Il faudrait, pour ce que j'ai à dire, inventer un langage aussi nouveau que mon projet. » Une certaine fidélité des mots aux choses vécues ne serait plus possible, l'autobiographie, par l'expérience langagière, affirme l'individualité et la singularité d'un parcours. « Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son propre son » précise Serge Doubrovsky reprenant les propos de Marcel Proust. Inventer un nouveau langage pour trouver à se dire : « confier le langage d'une aventure à l'aventure du langage ». C'est par la singularité d'une expérience langagière, dût-elle s'appuyer sur la fiction et l'invention de formes nouvelles, que l'auteur parviendrait à approcher ses souvenirs, trouver sa vérité et alors la transmettre. Le style révélerait l'auteur.

Enfin, au milieu des années soixante dix, Philippe Lejeune²⁶³, dans une approche poétique inédite, définit puis analyse l'autobiographie autour de la notion de « genre ». De là

²⁶² Jean Starobinski, *La relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 87.

²⁶³ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971, puis *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Essais » [1971], nouvelle édition augmentée 1996. Il donne de l'autobiographie la définition

une taxinomie précise : sont rayés de la liste mémoire, biographie, roman, poème autobiographique, essai ; est obligatoire la triple identité onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Mais si le Je se dit par le Tu ou en appelle au Il pour se raconter ou pour souligner la distance entre le moi et le Je, si le Je préfère à l'ordre de la chronologie la divagation de la mémoire, à la réalité la puissance évocatrice de la fiction, ne nous heurtons-nous pas aux frontières du récit de soi, au paradoxe de l'autobiographie littéraire qui veut que « son essentiel double jeu soit de prétendre être à la fois un discours véridique et une œuvre d'art²⁶⁴ ? » Le point nodal du « genre » autobiographique est constitué par le « pacte autobiographique ». L'auteur sous sa signature, « je soussigné », avance sa vérité, au lecteur de la vérifier. Ce contrat de lecture, placé le plus souvent dans l'espace liminaire de l'œuvre, développe le projet de l'autobiographe, sa position par rapport à la vérité de l'énoncé. En signant ce pacte, l'auteur accepte d'être soumis à « l'épreuve de vérification » : « Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un 'pacte référentiel', implicite ou explicite²⁶⁵ » commente Philippe Lejeune. Le pacte porte sur l'authenticité et non sur l'exactitude. Le lecteur accepte le contrat sur la base de la vérité du texte et non d'une vérité absolue. La question littéraire de vérité devient question contractuelle de droit. Hélène Jacomard souligne que Philippe Lejeune a déplacé l'accent critique de la production de l'œuvre à sa réception, c'est ainsi qu'apparaît la notion de pacte, une notion fondamentale sur laquelle nous reviendrons.

À la fin des années 1970, précédant de quelques années la vague du Nouveau Roman autobiographique, paraissent successivement *Roland Barthes par Roland Barthes*, *W*

suivante : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (p. 14).

²⁶⁴ Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

²⁶⁵ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, *op. cit.*, p. 36.

ou le souvenir d'enfance et *Fils*. Ces trois « romans », s'appuyant sur le travail poétique de l'avant-garde, semblent dire le « Je » afin de mieux pouvoir le subvertir, en démontrer son impossibilité, en modifier les enjeux. « Tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman – ou plutôt par plusieurs » écrit Roland Barthes, paradoxe d'une parole apparemment autobiographique mais presque romanesque. Le « Je » est pluriel, Je de rôle. « Je n'ai pas de souvenir d'enfance » raconte Georges Perec dès le chapitre II de son autobiographie. Son souvenir d'enfance s'écrit depuis ce manque, il se lit comme l'impossibilité d'un genre confronté à ses limites, le narrateur est absent à son histoire. Enfin Serge Doubrovsky, après avoir lancé une sorte de défi à Philippe Lejeune autour de la « case aveugle²⁶⁶ » contenu dans le schéma structural à double entrée, figuré dans *Le Pacte autobiographique*, affirme dans un oxymoron écrire « une fiction de faits strictement réels », son « autofiction ».

La première personne gagne ainsi progressivement une nouvelle légitimité théorique et poétique. Mais ce « Je » re-naissant se détourne du schéma canonique de l'écriture autobiographique. Le genre est bousculé par les expérimentations formelles et l'espace d'interrogation qu'il engendre :

Les troupes de Robbe-Grillet franchissent la frontière et envahissent le territoire autobiographique. Que va-t-il se passer ? Les populations vont-elles venir au devant du conquérant et se ranger sous ses lois ? Ou bien les troupes vont-elles être conquises par ce qu'elles croyaient conquérir, et s'abandonner aux délices de Capoue du narcissisme ? Sans doute l'essentiel est-il ailleurs : dans le métissage qui s'ensuivra (métissage, ici, des stratégies

²⁶⁶ « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l'esprit d'une telle recherche » théorise Philippe Lejeune dans *Le Pacte Autobiographique*. « Il n'y a pas d'exemple connu » rayonne Serge Doubrovsky, « mais moi alors ! J'ai bondi sur ma plume, j'ai envoyé une lettre immédiatement à Philippe Lejeune : 'mais c'est exactement ce que je suis entrain de faire en ce moment en écrivant *Fils*, c'est-à-dire utiliser des éléments absolument vérifiables de ma vie et mettre le titre de roman dessus'' » (Retranscription des propos tenus lors d'une conférence prononcée à Dijon en novembre 2000, « Autofiction et écriture de soi »).

*d'écritures et des contrats de lecture), métissage nécessaire au renouvellement de la littérature comme il l'est à celui de la vie elle-même*²⁶⁷.

La frontière devient poreuse. Jorge Semprun se dit « son propre biographe, le romancier de soi-même » (QBD, p. 325). *L'Autobiographie de Federico Sanchez* est « écrit comme un roman mais où rien n'est romancé²⁶⁸ ». Serge Doubrovsky raconte écrire « comme un roman mais où rien n'est romancé » : « Un roman vrai... on chatouille l'imagination. On certifie que l'imaginaire est véridique » (LB, p. 80). Trouble dans le genre. Manipulations. « Resquiller à la faveur de la fiction, sous couvert du roman... En dévorant le roman, [il] le lecteur avalera l'autobiographie » (LB, p. 330). Le roman et l'autobiographie, un tiraillement entre deux genres en principe antagonistes. La fiction pénètre ainsi sur les terres de l'autobiographie. Hybridité générique. « Toute vie est romanesque si l'on descend suffisamment en soi ». (AV, p. 302) La frontière n'est plus que ligne de démarcation au tracé incertain. Jean Duvignaud considère *W ou le souvenir d'enfance* comme un « livre piège, à la fois confession et fiction²⁶⁹ ». Double genre. Ces « incidents de frontière »²⁷⁰ interpellent les poéticiens. L'affrontement, habilement entretenu par Serge Doubrovsky, auto-critique et auto-théoricien, connaîtra son acmé dans les années quatre vingt dix. Pancrace sur le terrain de « Je ». La fiction annexe ainsi un nouveau territoire, les terres en jachère de l'écriture du moi ; des terres arides, balayées par un vent de « soupçon », Narcisse ne parvient plus à capter son image ; des terres au relief accidenté, masquant des trous, trous de mémoire, des excavations dans lesquelles la vérité s'engouffre, s'échappe. Tremblement de terre. La mémoire vacille, la chronologie est ébranlée. Poésie et vérité échangent leur pouvoir, le langage s'approprie le

²⁶⁷ Philippe Lejeune, « Nouveau roman et autobiographie », in *L'Auteur et le manuscrit*, textes rassemblés et présentés par Michel Contat, Paris, P.U.F., 1991, p. 70.

²⁶⁸ Jean Lacouture, « À Voix nue » : cinq entretiens avec Jorge Semprun, *France Culture*, 20-24 mai 1996.

²⁶⁹ *Perec, Entretiens et conférences I, op. cit.*, p. 190.

²⁷⁰ Yves Baudelle, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in *Vies en récit – Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Canada, Éditions Nota- Bene, 2007, p. 43- 67.

sujet devenu insaisissable. Ce dernier n'a plus pied sur cette terre trop mobile, il lui faut donc s'inventer, une fiction s'impose, l'impose. Fiction de soi.

4.2° La littérature concentrationnaire

*Si les Grecs ont inventé la tragédie, les
Romains la correspondance et la
Renaissance le sonnet, notre génération a
inventé un nouveau genre littéraire : le
témoignage »*

Elie Wiesel

À quelques pas de ces terres, délimitée par une frontière réputée inexpugnable, enveloppée d'un flou définitoire, « la littérature concentrationnaire » :

[...] on distingue soigneusement ces livres de la « vraie » littérature. À tel point que l'on ne sait plus très bien si le fondement de cette attitude est que l'on a trop de respect (ou de mauvaise conscience) vis-à-vis du phénomène concentrationnaire, au point de penser que la littérature ne pourra jamais en donner qu'une expression inauthentique et impuissante, ou si l'on pense que l'expérience d'un déporté est incapable, en elle-même de donner naissance à une œuvre d'art. L'on ne sait pas très bien si c'est la littérature que l'on méprise, au nom des camps de concentration, ou les camps de concentration, au nom de la littérature²⁷¹.

La littérature concentrationnaire, un genre à part. Indéfinissable, indéterminable. Indéterminé. Tout n'est que champ de ruines, « désastre régnant » après l'intrusion des « hordes sauvages » dans la « réserve de l'Esprit²⁷² ». L'humanité a fait « un saut dans la barbarie²⁷³ ». Un saut

²⁷¹ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », in *Georges Perec, L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 88.

²⁷² Expressions de Theodor W. Adorno, citées par Lionel Richard, « La culture est-elle morte à Auschwitz ? », in *Magazine Littéraire*, n° 438, janvier 2005, p. 36.

irréversible. « Après Auschwitz, écrire un poème est barbare, et la connaissance exprimant pourquoi il est devenu aujourd'hui impossible d'écrire des poèmes en subit aussi la corrosion²⁷⁴ ». Comment comprendre cette affirmation ? Négation de la culture, de l'art ? Au-delà de l'anathème délibérément provocateur sourd une inquiétude profonde. Une césure radicale nous sépare du monde d'avant. D'avant Auschwitz. Le camp de concentration de Buchenwald a été érigé en 1937 par les premiers détenus allemands qui déboisèrent la forêt de hêtres de l'Ettersberg, à quelques kilomètres de Weimar. Sur l'esplanade du camp, un arbre a été conservé. Il sera foudroyé par un bombardement allié en 1944. Sous cet arbre, Goethe aurait conversé avec Eckermann, « parmi les chênes et les hêtres de la forêt de l'Ettersberg ». (EV, p. 131) Le camp sera libéré le 11 avril 1945. Cinq ans plus tard, le 25 juillet 1949, à Weimar Thomas Mann prononça « un discours mémorable. Ce fut dans le contexte des cérémonies de l'année Goethe, lors de la commémoration de son bicentenaire²⁷⁵ ». Le blocus de Berlin par l'U.R.S.S. venait de prendre fin, « la division de l'Allemagne en deux Etats différents devenait une réalité²⁷⁶ ». Sombre réalité. Buchenwald était toujours un camp de concentration, on y enfermait toujours des détenus politiques, les opposants staliniens avaient succédé aux opposants hitlériens. Le communisme au nazisme. Sombre réalité. Weimar, ville culturelle. Centre libéral des arts et des lettres. « Lucas Cranach le Vieux, Johann Sebastian Bach, Christoph Martin Wieland, Gottfried Herder, Friedrich von Schiller, Johann Wolfgang von Goethe et Franz Liszt [y] avaient vécu et créé des œuvres immortelles... » (QBD, p. 21). « Jamais jusqu'à notre époque, l'humanité dans son ensemble [...] n'a accompli tant de

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ Theodor W. Adorno, « Kulturkritik und Gesellschaft », in *Soziologische Forschung in unser Zeit. Leopold von Wiese zum 75. Geburtstag*, 1951. Texte repris dans *Prismen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955, p. 31.

²⁷⁵ Jorge Semprun, « ...Une tombe au creux des nuages... » Discours prononcé à la réception du Prix de la guilde des libraires allemands, aussi appelé « prix de la paix », décerné en l'église Saint-Paul de Francfort, in *Une tombe au creux des nuages. Essai sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Climats, 2010, p. 133.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 136.

miracles qui l'égalent à la divinité²⁷⁷ » reconnaît Stephan Zweig avant de se suicider avec sa femme en 1942 au Brésil. Weimar, ville culturelle emblématique empreinte d'une tradition de philosophie, d'art et de sciences éclairées. Avant Auschwitz. La culture traditionnelle n'est pas parvenue à transformer les hommes, elle a échoué, effroyablement. Terriblement. L'Holocauste est l'expression d'une « barbarie qui s'inscrit dans le principe même de la civilisation²⁷⁸ ». C'est la civilisation qui a fabriqué Auschwitz. Auschwitz ne témoigne pas d'une régression de la civilisation, c'est un produit de la civilisation occidentale. Theodor W. Adorno énonce donc sa position en 1949 à l'occasion d'une intervention consacrée au sociologue Leopold von Wiese. « Il me parla de l'Institut für Sozialforschung, d'Adorno, Horkheimer et Marcuse. [...] Il me parla de l'écrivain Bertolt Brecht. D'autres encore, qui avaient vécu et travaillé aux Etats-Unis ». (EV, p. 133) Jorge Semprun avait alors 22 ans, le lieutenant Rosenfeld, officier de la III^e armée de Patton qui avait participé à la libération du camp du Buchenwald, lui donna à sa demande des nouvelles des intellectuels exilés. Le jeune étudiant en philosophie ne connaissait pas alors Adorno. Le philosophe allemand, membre de l'École de Francfort, revenait d'un exil de plus de dix ans aux Etats-Unis. Le texte de son intervention sera repris en 1955 en tête du recueil d'essais *Prismes*. Auschwitz demeure majoritairement alors en Europe un nom méconnu. On évoque Buchenwald, Dachau, des camps d'opposants politiques. Pas Auschwitz, pas les camps d'extermination. Pas l'horreur extrême. L'aphorisme d'Adorno ne rencontre aucune réaction. Pourtant le verdict est rude, « l'un des verdicts les plus durs qui soient tombés sur notre temps²⁷⁹ ». En réponse à la critique de Hans Magnus Enzensberger, Theodor W. Adorno fera évoluer sensiblement sa

²⁷⁷ Stefan Zweig, *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un européen*, [1944], Paris, Belfond, 1982, p. 13.

²⁷⁸ Theodor W. Adorno, « Éduquer après Auschwitz », *Modèles critiques*, Lausanne, Éditions Payot, 1984, p. 205.

²⁷⁹ Hans Magnus Enzensberger, « Die Sterne der Freiheit », n° 13, pp. 770-775. Cité par Lionel Richard, « La culture est-elle morte à Auschwitz ? », in *Magazine Littéraire*, n° 438, janvier 2005, p. 36. Cette réaction de Hans Magnus Enzensberger en 1959 est la première connue.

²⁷⁹ Theodor W. Adorno, « Kulturkritik und Gesellschaft », in *Soziologische Forschung in unser Zeit*.

première position : « La phrase selon laquelle on ne peut plus écrire de poème après Auschwitz n'est pas à prendre telle quelle, mais il est certain qu'après cela, parce que cela a été possible et parce que cela reste possible dans l'infini, ne peut plus être présenté aucun art divertissant²⁸⁰ ». Palinodie ? L'« art de divertissement », producteur d'« œuvres plus anodines », de textes, de documentaires engagés, permet « [d'assumer...] un petit bout de passé ». Mais ces œuvres qu'on « avale bien volontiers » sont discréditées. Le langage verbal se heurte à ses limites, « la véritable origine de l'ère du soupçon est là²⁸¹ ». Un art reste toutefois possible, un art expérimental, « qui avance dans l'inconnu ». Une écriture est à inventer, un langage à créer. Albert Camus, dès 1944, soulignait cette impasse de la culture après Auschwitz mais évoquait également son possible dépassement : « Ce qui caractérise notre siècle, ce n'est pas tant d'avoir à reconstruire le monde que d'avoir à le repenser. Cela revient en fait à lui donner son langage²⁸² ». Comment écrire après Auschwitz, sur Auschwitz ? Quel est le destin de toute littérature après « le désastre » ? Comment écrire l'indicible, le silence ? Des témoignages vont être écrits. Beaucoup. Multiples. Très hétérogènes. Écriture de soi, de son histoire, la petite enfermée dans la grande. Témoignages par délégation : « Sans doute faut-il parler au nom des naufragés. Parler en leur nom, dans leur silence, pour leur rendre la parole ». (EV, p 149) Récits « faits pour le compte d'un tiers, [...] récit de choses vues de près, non vécues [...] »²⁸³, « déposition » pour les « musulmans » déportés arrivés au point extrême de la déchéance physique et morale, les « engloutis », « les

²⁸⁰ Theodor W. Adorno, « Ist die Kunst heiter ? », *Süddeutsche Zeitung*, 15-16 juillet 1967, cité par Lionel Richard, « La culture est-elle morte à Auschwitz ? », in *Le Magazine littéraire*, Janvier 2005, n° 438, p. 38.

²⁸¹ Georges Molinié, « La littérature des camps : pour une approche sémiotique », in *Les camps et la littérature, Une littérature du XX^e siècle* Daniel Dobbels et Dominique Moncond'Huy (sous la direction de), *La Licorne*, deuxième édition, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, p. 30-31.

²⁸¹ Marielle Macé, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004, p. 14.

²⁸² « Sur une philosophie de l'expression », compte rendu de l'ouvrage de Brice Parrain, *Recherches sur la nature et la fonction du langage*, Paris, Gallimard in *Poésie* 44, n° 17, p. 22.

²⁸³ Primo Levi, *Les Naufragés et les Rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, [1986], Paris, Gallimard, 1989, pour la traduction française, p. 83.

témoins intégraux²⁸⁴ », « témoins de l'impossible²⁸⁵ », ceux qui ne sont jamais revenus, qui ont vu la Gorgone. « Comment raconter une vérité peu crédible [...] ? » « Ça veut dire quoi bien racont[er] ? » (EV, p. 165) « Comment il faudra raconter, pour qu'on nous comprenne ? » (EV, p. 165) s'interroge un groupe de futurs rapatriés dans *L'Écriture ou la Vie*. « Il faut dire les choses comme elles sont, sans artifices », la fidélité à l'événement ne peut s'accompagner d'un travail formel. Transmettre à l'état brut le vu et le vécu : « J'ai vu des choses tristes, souvent horribles. J'ai beaucoup souffert. Voici tout simplement tout ce que j'ai vécu²⁸⁶ ». Dire la vérité, refuser toute esthétique :

La littérature concentrationnaire a, la plupart du temps, commis cette erreur. Cédant à la tentation naturaliste du roman historico-social (l'ambition de la 'fresque'), elle a entassé les faits, elle a multiplié les descriptions exhaustives d'épisodes dont elle pensait qu'ils étaient intrinsèquement significatifs. Mais ils ne l'étaient pas. Ils ne l'étaient pas pour nous. Nous n'étions pas concernés. Nous restions étrangers à ce monde : c'était un fragment d'histoire qui s'était déroulé au-delà de nous²⁸⁷.

Il convient de dépasser le témoignage brut, « les faits ne parlent pas d'eux-mêmes ; c'est une erreur de le croire²⁸⁸ », il faut dépasser la « reconstruction minutieuse d'un passé peu crédible, positivement inimaginable ». (EV, p. 303) « Raconter bien, ça veut dire : de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice. Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art ! » (EV, p. 165) Un témoignage travaillé comme un objet artistique ! « Tout récit, littéraire ou historique, implique une temporalité. Mais ici le temps n'existe pas [...] »²⁸⁹ observe Annette Wieviorka évoquant le récit génocidaire qu'il convient de distinguer précise-

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 82.

²⁸⁵ Maurice Blanchot, *Après coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 98.

²⁸⁶ S. Birnbaum, *Une française juive est revenue : Auschwitz, Belsen, Raguhn*, Maulévrier, Éditions Hérault, 1989, (ré-impression de l'édition de 1946 aux Éditions du livre Français), p. 8.

²⁸⁷ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », in *Georges Perec, L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 93.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ Annette Wieviorka, *Déportation et Génocide*, op. cit., p. 184.

t-elle du récit concentrationnaire. Le temps n'existe pas. La chronologie est perturbée, les étapes de la vie passées s'entrechoquent. Analepses, prolepses, achronies, les temps, les histoires s'entrechoquent au rythme d'une mémoire et d'une écriture qui se cherchent dans « un désordre concerté » (EV, p. 28) ou dans un « ordre d'urgence²⁹⁰ ». La neige et la fumée recouvrent ce monde irréel où les personnages apparaissent et disparaissent, où le « Je » possède une identité plurielle, quelque fois « il », quelque fois « on », parfois « nous », un « Je » perdu dans un champ de ruine. Un vent glacial, « vent d'une éternité mortifère, [...] y souffle éternellement, même au printemps²⁹¹ » se remémore Jorge Semprun. Ce champ de ruines sur lequel pêle-mêle se mêlent textes, récits, écrits, témoignages, documents est lentement annexé à la littérature. Pour délimiter ce corpus éclectique les poéticiens vont tenter d'interroger, non sans appréhension, sa littérarité²⁹² :

Quiconque aborde la littérature de guerre, pénètre dans un gouffre de silence, en proie à une émotion qui le submerge, et où il n'y a [provisoirement] pas de place pour des questions d'esthétique²⁹³.

La progressive mise en relief des enjeux esthétiques de ce « nouveau genre » permettra d'établir une distinction avec d'autres récits centrés essentiellement sur le message à transmettre et donc indifférents à la notion de réception. Cette interrogation esthétique se doublera d'un questionnement éthique. Un « nouveau » genre embryonnaire commence à prendre forme, franchissant les frontières des grands genres traditionnels, bouleversant les limites, empruntant et subvertissant les éléments les plus hétéroclites qu'il aura glanés dans

²⁹⁰ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 8.

²⁹¹ Jorge Semprun, « Mon dernier voyage à Buchenwald », *Le Monde*, dimanche 7 – lundi 8 mars 2010.

²⁹² Le terme de « literaturnost » (traduit le plus souvent par littérarité), défini comme « spécificité du texte littéraire », a été introduit par Roman Jakobson dans une conférence prononcée en 1919 et publiée en 1921. La notion de littérarité est entrée dans le champ des études littéraires françaises autour des années soixante avec notamment *Théorie de la littérature* de T. Todorov.

²⁹³ Sem Dresden, *Extermination et littérature*, Amsterdam, Meulenhoff, 1991, Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches » pour la traduction française, 1997, p. 7.

l'espace littéraire. « Je ne veux pas d'un simple témoignage [...] Il me faut donc un « Je » de la narration, nourri de mon expérience mais la dépassant, capable d'y insérer de l'imaginaire, de la fiction... [...]. (EV, p. 217) Une fiction l'impose, s'impose..., une autofiction ?

4.3° Écriture de soi, écriture de l'Histoire

Collision dans les genres. L'écriture des camps et l'écriture de soi s'interpénètrent. Leurs interactions bousculent les cadres génériques. Mélange et fusion jusqu'à la confusion. Pourrait-il exister un socle commun avec des caractéristiques poétiques spécifiques sur lequel aurait pris racine ces deux genres « hybrides » et qui donnerait naissance à un « genre empirique nouveau » ?

L'écriture de soi et l'écriture des camps s'inscrivent tout d'abord « à la marge » de la littérature :

Ce qui me frappe, c'est que l'autobiographie a été souvent, jusqu'à notre XX^e siècle, méprisée par les gens qui prônaient la littérature [...] Aujourd'hui encore elle est exclue de la littérature par des beaux esprits qui pensent qu'il est impossible de tenir à la fois un discours de vérité et un discours de beauté²⁹⁴.

L'autobiographie serait une littérature à la lisière de la « vraie » littérature. La littérature concentrationnaire, « paria » ou « sacro-saint » serait, elle, intouchable. Des textes « comme ça » ne s'étudient pas : le « problème [...] tient à ce que ce type de textes (qu'il s'appelle autobiographie, témoignage, document) a pour effet de créer [...] l'illusion de transparence : ils se présentent comme des non-textes, si bien qu'il semble oiseux d'aller voir comment ils

²⁹⁴ Philippe Lejeune, « Pour l'autobiographie », in Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, Magazine littéraire, n° 409, mai 2002, p. 22.

sont faits²⁹⁵ ». Le genre autobiographique et son moi « haïssable » n'ont pas « une grande réputation littéraire²⁹⁶ » jusqu'à l'orée des années 1980. « Attention : autobiographie, danger. Mentir, mourir. Être dépossédé de soi²⁹⁷ », la méfiance le dispute au mépris. Petite promenade légère et facile sur deux siècles de forclusion : trop de « je », « cette effroyable quantité de je et de moi », trop de moi : « Lundi. Moi / Mardi. Moi / Mercredi. Moi. Jeudi /. Moi. / Vendredi. Moi. », trop de maîtrise : « Moi. Moi seul, je sens mon cœur et je connais les hommes », trop de petits détails...de « niaiseries puériles », trop de contingences, trop de chronologies, trop de démonstration, trop de codes convenus, trop de mensonges, trop de médiocrité, trop de banalité : « tout ce petit livre joue avec la bêtise » parce que « ce qui vient à l'esprit est d'abord bête ». L'autobiographie comme discours de vérité est discréditée, elle est alors condamnée à n'être que fiction, fiction honteuse et mensonge. La logique est imparable, le cercle infernal. Le roman serait plus vrai que les autobiographies mensongères, ces « fausses confidences », mais le roman est une fiction. Ce n'est pas l'institution littéraire qui condamne cette fois-ci, mais David Rousset, ancien déporté politique :

Toute autobiographie est stratagème. Défense et attaque. Aveux calculés. Silences concertés. Le récit, serait-ce dans son désordre prétendu, est mis en scène. Actes d'acteurs destinés à des acteurs. Donc foisonnant d'intentions. Qui écrit son autobiographie compose son apologie, serait-ce pas par le détour acide du portrait des autres. Le « Je », ici, décide de tout, péremptoirement. Sous le masque il travaille à sa mise en œuvre²⁹⁸.

Encore une fois, le « Je » est désigné comme le principal coupable. « Je suis », affirme David Rousset, condamnant toute épistémologie de la connaissance de soi. L'introspection, la recherche d'un moi en devenir, d'une « vérité de soi » ne l'intéressent pas : « *Je* n'est pas le

²⁹⁵ Philippe Lejeune, *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980, p. 205.

²⁹⁶ Jacques Lecarme, « L'Autofiction un mauvais genre », in *Autofiction & Cie*, sous la direction de Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, p. 223.

²⁹⁷ Philippe Lejeune, « Nouveau roman et retour à l'autobiographie », in *L'auteur et le manuscrit*, op. cit., p. 56.

²⁹⁸ David Rousset avec la collaboration d'Émile Copfermann, *Une vie dans le siècle. Fragments d'autobiographie*, Paris, Plon, 1991, p.7.

sujet de ma réflexion, heureusement²⁹⁹ ». L'expérience, son expérience, prime sur l'individu et sa quête. Le « Je » n'est pas la finalité première de son œuvre, le « Je » concentrationnaire est souvent « Je » de nécessité, non « Je » de complaisance. Mais paradoxalement, ce « Je », entendu comme un « nous générateur », réduit souvent le texte au statut de document, occultant sa dimension littéraire au profit de sa représentation historiographique.

La littérature concentrationnaire, en inscrivant l'écriture de soi dans celle de l'Histoire, l'expérience individuelle dans une épreuve collective de surcroît extrême, met en exergue la problématique de la dualité entre littérature et vérité et l'impossibilité ou la vanité d'une parole subjective et authentique. Transcendant les problèmes inhérents au genre autobiographique, elle en redouble donc aussi les critères d'exclusion.

Marginalisées, les deux écritures sont également balayées par un vent de « soupçon ». « Auschwitz » a ébranlé une croyance dans l'humanisme, la psychanalyse a rendu l'homme « étranger » à lui-même. « Que reste-t-il au malheureux autobiographe ?³⁰⁰ », s'interroge J.-B. Pontalis. « L'ère du soupçon » se déplace du personnage vers la personne elle-même. Le sujet se scinde : « Finie, la connaissance lucide de soi par l'introspection classique. Depuis, il y a eu l'inconscient. Le moi s'échappe à lui-même, se brise en Surmoi, Moi et Ça. Il est fragmenté, schizé, cassé en éclats disjoints³⁰¹ ». « [...] moi, je ne sais jamais ce que ÇA VEUT » (AS, p. 288) raconte Serge Doubrovsky, romancier de lui-même. La connaissance de soi par soi est un leurre : « Le soi n'existe que dans et par son rapport à l'Autre. Se raconter, c'est relater sa relation à autrui³⁰² ». D'ailleurs, précise-t-il à Michel Contat, : « Mon cogito

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

³⁰⁰ J.-B. Pontalis, « Derniers, Premiers mots », in *L'autobiographie*, VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, coll. « Confluents psychanalytiques », 1987, p. 65.

³⁰¹ Serge Doubrovsky, « Inventer un langage nouveau », *Le Monde des livres*, vendredi 26 mars 2010.

³⁰² *Ibid.*

est donc tordu par la présence du ‘‘pour-autrui’’³⁰³ ». L’essentiel de nous-mêmes provient d’autrui dit Lacan. L’écriture de soi témoigne de l’épreuve de l’altérité faite par le sujet, sujet qui ne peut advenir par lui-même.

Extermination de masse, camps de concentration : l’Europe a produit le nazisme et sa politique d’extermination. « Souillure » irrémédiable de l’Humanité par la « peste concentrationnaire » affirme Jean Cayrol :

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines, comme si le vieux monde concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s’éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d’un seul temps et d’un seul pays et ne pensons qu’à regarder autour de nous et qui n’entendons pas que l’on crie sans fin³⁰⁴.

Auschwitz a montré ce que l’homme peut faire à l’homme. Presque tout :

Il faut que le déporté n’ait plus de visage ; qu’il ne soit qu’une peau tendue sur des os saillants. Il faut que le froid, la fatigue, la faim, l’usure l’atteignent ; il faut qu’il s’abaisse et qu’il régresse. Il faut qu’il présente le spectacle d’une humanité dégénérée, qu’il fouille les poubelles, qu’il mange des épluchures, des herbes crues. Il faut qu’il ait des poux, qu’il ait la gale, qu’il soit recouvert de vermine. Il faut qu’il ne soit que vermine³⁰⁵.

Le sujet est nié en tant que sujet ; il n’a plus le « pouvoir de dire ‘‘Je’’³⁰⁶ », plus d’humanité. Le « Je » doit disparaître, s’annihiler, l’individualité se dissoudre dans une communauté anonyme. Troupeau sans parole, sans figure. « Masse gélatineuse³⁰⁷ ». Le « Je » devient alors nous. Nous communautaire. Plus de singularité, plus d’identité, « un magma d’autrui³⁰⁸ »,

³⁰³ Serge Doubrovsky, « Quand je n’écris pas, je ne suis pas écrivain », in *Portraits et rencontres*, Michel Contat, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2005, p. 255-256.

³⁰⁴ Jean Cayrol, *L’Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, 2007, p. 1001.

³⁰⁵ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité en littérature », *op. cit.*, p. 98.

³⁰⁶ Maurice Blanchot, *L’Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 193.

³⁰⁷ David Rousset, *L’Univers concentrationnaire*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 23.

³⁰⁸ Maurice Blanchot, *L’Entretien infini*, *op. cit.*, p. 198.

« un enchevêtrement sans lien d'hommes Autres », confronté à la « puissance d'un Mortueur ». Avant de mourir, il doit devenir « l'inconnu et l'étranger ». Étranger à lui-même. Une présence absente. Une présence absente mais irréductible qui témoigne de « l'infini de la présence humaine³⁰⁹ ».

Maurice Blanchot rencontre Robert Antelme à la fin des années cinquante. En 1962, un an avant la publication par Georges Perec de l'article : « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », paraît dans la *N.R.F* un article intitulé « *L'Espèce humaine*³¹⁰ ». Dans cet article Maurice Blanchot revient sur la problématique de l'altérité, déjà abordée par le biais du judaïsme, pour l'étendre à la survie dans les camps. Autrui n'est plus le Juif mais l'homme dans les camps. Un homme qui parce qu'il n'est plus rien devient « l'absolument Autre », une présence face à laquelle le SS ne peut plus rien, une présence qui s'est faite absence. Aucun langage n'est plus possible. Le SS, pour affirmer sa puissance, cherchera alors à extorquer un « morceau de langage ». Le détenu en réservant sa parole refusera cette dialectique destructrice mais surtout « préservera la vraie parole dont il sait bien qu'elle se confond en cet instant avec sa présence silencieuse, qui est celle même d'autrui en lui³¹¹ ». Lorsque le détenu, de retour des camps, prendra la parole, il portera cette parole, celle d'Autrui. L'écriture deviendra alors ouverture du texte à la parole de l'inconnu, de l'étranger accueilli en son sein.

Mais comment rendre compte de cette épreuve de l'altérité ? L'écriture de soi et l'écriture de l'Histoire ont à faire face à plusieurs obstacles communs. L'accès à la connaissance du passé personnel de l'individu, de son histoire est rendu délicat par les

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 194.

³¹⁰ Cet article sera repris dans *L'Entretien infini* sous le titre du chapitre « L'Indestructible ». Deux parties le composent : « Être Juif » et « *L'Espèce humaine* ».

³¹¹ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 195.

vicissitudes de la mémoire ; la connaissance des événements historiques est perturbée ou altérée par le discours officiel, la « mémoire nationale ». Trous de mémoire. Le passé surgit par bribes, recomposé par le travail de l'écriture qui maille et remaille le souvenir. La mémoire est débridée, mouvante et en constante réélaboration : « Dans notre mémoire, nos souvenirs se modifient en fonction du présent, du contexte³¹² ». La mémoire devient ainsi un enjeu essentiel. Cette difficulté est encore accentuée par un langage jugé inapte à rendre compte de la singularité d'un « Je » ou d'une expérience. « Parler de soi ne va pas de soi » souligne Philippe Lejeune. Défaillance intrinsèque du langage face à une réalité « innommable » : « Il n'y a pas d'histoire plus difficile à raconter dans toute l'Histoire de l'Humanité³¹³ » remarque Hannah Arendt. Peur de ne pas trouver les mots, mots qui se dérobent, histoire qui s'échappe : l'écriture se cherche. Raconter sa propre vie, sa propre expérience « par le langage » semble devenu impossible. On ne peut plus passer par la « graphie » pour revenir au « bio » de l'« auto »³¹⁴, on commence par faire le « bio » de la « graphie », l'écriture est dénoncée, une « écriture bifrons³¹⁵ », qui interroge et s'interroge. L'écrivain s'expose alors à la corne acérée du taureau, pour reprendre la belle métaphore tauromachique imaginée par Michel Leiris. Toro et toréro, il s'expose nu, fragile, fragilisé. Il « [...] confesse publiquement certaines déficiences ou des lâchetés qui font le plus honte³¹⁶ ». Une mise à mort ? Un « suicide différé » fera remarquer Emil Cioran. Michel Leiris contestera par la suite la pertinence de son image en minimisant le risque de la parole sur soi. Confession de ses faiblesses, mise à nu de ses blessures, souvenir de sa déchéance, le récit de témoignage des

³¹² Jean-Yves et Marc Tadié, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999, p. 328.

³¹³ Hannah Arendt, *Auschwitz et Jérusalem*, recueil d'articles de 1941 à 1966, traduit de l'allemand et de l'anglais par Sylvie Couryine-Dennay, Pocket, coll. « Agora », « *L'image de l'enfer* », septembre 1946, p. 152.

³¹⁴ Georges Gusdorf, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991, p. 10.

³¹⁵ Michel Leiris, *Biffures*, Paris, 1948, Denoël, rééd. coll. « L'imaginaire », Paris, Gallimard, 1991.

³¹⁶ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, op. cit. préface.

camps ravive également une « honte » confesse Primo Levi. Comment accepter d'être celui que l'on a été là-bas ? :

*chaque survivant a obéi à un moment ou à un autre à l'un des interdits déshumanisants et qui constituent les tables d'une loi retournée contre la civilisation. Emis vers un interlocuteur toujours à la merci d'un mouvement de recul, le discours du faire savoir n'a alors pour effet que de stigmatiser*³¹⁷.

Le témoin doit enfin être écouté, reconnu et entendu. Besoin vital. Pour soi, pour l'autre, pour l'Histoire. L'écoute et la compréhension de « l'autre du témoignage », instance d'adresse ou personne physique est primordial. « On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre... Mais peut-on tout entendre ? Tout imaginer ? » (EV, p. 26) Ce cauchemar de ne pas être reçu, cauchemar du récit jamais vraiment entendu, est raconté par Primo Levi :

*Voici ma sœur, quelques amis que je ne distingue pas très bien et beaucoup d'autres personnes. Ils sont tous là à écouter le récit que je leur fais [...] J'évoque en détail notre faim, le contrôle des poux, le Kapo qui m'a frappé sur le nez et m'a ensuite envoyé me laver parce que je saignais. C'est une jouissance intense, physique, inexprimable que d'être chez moi, entouré de personnes amies, et d'avoir tant de choses à raconter : mais c'est peine perdue, je m'aperçois que mes auditeurs ne me suivent pas. Ils sont complètement indifférents : ils parlent confusément d'autre chose entre eux, comme si je n'étais pas là. Ma sœur me regarde, se lève et s'en va sans un mot. Alors une désolation totale m'envahit, comme certains désespoirs enfouis dans les souvenirs de la petite enfance : une douleur à l'état pur*³¹⁸.

Jorge Semprun évoque à son tour, se souvenant de Primo Levi, ce « cauchemar du déporté » :

on est rentré à la maison, on raconte avec passion et force détails dans le cercle familial l'expérience vécue, les souffrances passées. Mais personne ne vous croit. Vos récits finissent par créer une sorte de gêne, provoquant un silence qui s'épaissit. Votre entourage – la femme

³¹⁷ Rachel Rosenblum, « Peut-on mourir de dire ? », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, janvier 2000.

³¹⁸ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, [1947], Paris, Julliard pour la traduction française, 1987, coll. « Pocket », p. 64.

aimée, même dans les variantes les plus angoissées du cauchemar – finit par se lever, vous tournant le dos, quittant la pièce. (EV, p. 321)

L'écriture de soi et l'écriture concentrationnaire répondent également à une mission : le texte se veut un tombeau. Une crypte. À l'absente, à l'absent, aux absents. Écrire pour faire advenir la perte, écrire pour la déplorer, la célébrer. Une sépulture des trépassés. L'œuvre donne la voix aux morts, dit la mort. « [...] écrire, c'est déterrer les morts, c'est retourner la terre qui est en nous, la retourner jusqu'à l'infini, jusqu'à ce qu'apparaissent nos obsessions et nos fantômes comme des os à effriter³¹⁹ ». Chaque livre serait une pierre posée pour ériger un monument aux morts. Transmuer le mort, les morts en mots. Le texte se constitue alors en mausolée. Mémorial offert pour l'éternité : « Pour Ilse Par Ilse » (LB), « Pour E » (WSE), « À ma mère qui fut source ». (Fs) Morts nommés ou textuellement encryptés. Pour eux, les disparus.

4.4° La ligne de démarcation

« Je n'ai pas de langue maternelle, ni de langue paternelle. J'ai, pour racines linguistiques, le yiddish de mon frère aîné Mordechai, additionné du sabir babélien appris en Pologne, dans diverses baraques d'enfants de ces camps où les nazis enfermaient les juifs³²⁰ ». Un narrateur Juif raconte son enfance en Europe de l'Est sous l'occupation allemande. Il prend la position de l'enfant, la même perspective avait été retenue par Imre Kerstz dans *Être*

³¹⁹ Manuela Morgaine, « La Mémoire gelée », in « L'épreuve du temps », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 41, printemps 1990, p. 101-108.

³²⁰ Benjamin Wilkomirski, *Fragments. Une enfance. 1939-1948*, Paris, Calmann-Lévy, 1997. L'original a été publié en allemand, Bruchstücke, Frankfurt, Suhrkamp, 1995.

*sans destin*³²¹. Le récit se présente comme autobiographique, la triple identité onomastique entre auteur, narrateur et personnage est respectée. Le texte repose sur un lent travail d'anamnèse, il est fragmenté à l'image d'une mémoire qui se cherche, hésite pour dire le ghetto, les massacres, l'internement au camp de Majdanek, l'orphelinat à Cracovie et enfin l'adoption. Trou de mémoire, flous référentiels, énonciation déchirée, réminiscences « épousant la mémoire fragmentée de l'adulte, [...] composé d'éclats subjectifs de souvenirs³²² », tout dit la césure, pas seulement une simple vraisemblance mais la ressemblance au vrai. Un roman vrai :

*Je ne suis pas poète, pas écrivain. Je ne puis que tenter de restituer, par des mots, aussi exactement que possible, ce que j'ai vu et vécu. Aussi exactement que ma mémoire d'enfant l'a enregistré : sans en connaître encore la perspective ni le point de fuite*³²³.

Bruchstücke de Benjamin Wilkomirski est publié par une grande maison d'édition allemande Suhrkamp en 1995. Le dispositif éditorial présente ce texte comme un témoignage. *Fragments, une enfance. 1939 – 1948* sera publié en 1997³²⁴ en France par Calmann-Lévy, avec un grand succès. Le récit est récompensé par le prix de la Mémoire de la Shoah à Paris, le National Jewish Book Award à New York dans la catégorie autobiographie et mémoires, le *London Jewish Quarterly* pour la non fiction. Benjamin Wilkomirski est invité dans les universités pour des conférences. Il est reconnu par « Yaakov Maroco, homme religieux

³²¹ Imre Kertész, *Sorstalansag*, [1975], *Être sans destin*, traduit du hongrois par Natalia et Charles Zaremba, Arles, Actes Sud, coll. 10/18 « Domaine étranger », 1998.

³²² *Le Monde*, 25 février 2000.

³²³ Benjamin Wilkomirski, *Fragments. Une enfance. 1939-1948*, *op. cit.*, p. 7 - 8.

³²⁴ *Fragments* a été publié en France vingt ans après la parution de *Fils*, de *W ou le souvenir d'enfance* et du *Grand voyage*. Les conditions de réception d'un tel texte ne sont les plus mêmes, la mémoire est devenue une notion centrale, un « devoir ». Tzvetan Todorov évoque « un culte de la mémoire ».

vivant en Israël, comme son propre fils³²⁵ ». D'autres témoignages accréditent les faits racontés, attestent de la vérité du pacte. Tout dit le vrai....

*L'authenticité des traces et des témoignages laissés par les victimes font certes régulièrement l'objet d'âpres contestations. Naguère, c'était le journal d'Anne Frank qui en avait fait les frais. [...] Fragments de Benjamin Wilkomirski n'a évidemment pas ce statut de témoignage d'époque, puisqu'il a été écrit des décennies après la guerre, à la suite d'un lent travail de mémoire que son auteur a effectué avec le soutien conjoint d'historiens et de psychologues. Mais apparemment les termes du débat se ressemblent.*³²⁶

...mais tout est faux. Supercherie. L'autobiographie est mensongère, le pacte autobiographique fallacieux : Benjamin Wilkomirski se nomme Bruno Grosjean, il n'est pas né en Lettonie mais en Suisse. Il n'est pas Juif. Il n'est pas rescapé des camps. Il n'est pas témoin. Ni témoin direct, ni témoin indirect. Les événements relatés n'ont pas été vécus. L'auteur n'y a pas assisté. Faux témoignage, fausse autobiographie. Il n'y a plus seulement subversion des genres, mais subversion de la vérité, usurpation de la mémoire « [...] il existe une vérité qui ne se négocie pas. C'est la limite. Je crois qu'avec Benjamin Wilkomirski on "pète" cette limite [...] »³²⁷ ». Il a dit : « C'est moi, c'est mon enfance, j'y étais ». Et il a « menti ». Le pacte de vérité est rompu, le contrat de lecture déchiré, l'artifice littéraire manifeste. *Fragments* a alors été mis à l'index. Pourtant son témoignage était « presque crédible, presque véridique »³²⁸, la simulation presque parfaite mais il y a une limite, celle de la vérité, une règle, celle de l'éthique, Benjamin Wilkomirski les a franchies, laissant une possible prise aux discours des négationnistes, c'est ce qui rend ce texte pourtant puissant insupportable :

³²⁵ Philippe Mesnard, « À propos de *Fragments. Une enfance, 1939-1948*, de Benjamin Wilkomirski », in *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, op. cit., p. 157. Benjamin Wilkomirski et Yaakov Maroco acceptèrent du subir un test ADN, test qui se révéla négatif. Cependant Yaakov Maroco continua à considérer Benjamin Wilkomirski comme son fils.

³²⁶ Nicolas Weil, *Le Monde*, 23 octobre 1998.

³²⁷ Annette Wieviorka, « A propos de *Fragments. Une enfance, 1939-1948*, de Benjamin Wilkomirski », op. cit., p. 163.

³²⁸ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris, Stock, 2003, p. 239.

*Il ne faut jamais inventer, rajouter un crime pour mieux rendre compte de la terreur. [...] Parce qu'il ne faut pas donner prises aux négationnistes, qui utilisent les erreurs des témoins pour détruire tous les témoignages, démolir un écrivain ou un témoin qui les gêne*³²⁹.

Le témoignage sur soi ou sur l'histoire exige donc un contrat de lecture limpide. C'est un impératif catégorique. Absolu. Ce contrat de vérité passé par l'auteur avec le lecteur, socle de ce « genre empirique nouveau », doit répondre à des conditions paratextuelles et/ou intratextuelles claires. Mais le « mentir vrai » garde paradoxalement toute sa pertinence. Il s'agit pour transmettre son expérience au lecteur de « jouer » avec lui entre fiction et vérité afin en le prenant à témoin, de le pousser à s'interroger. Ce genre est donc référentiel, mais également relationnel. « Je n'ai nullement coupé le cordon ombilical avec le "bio", je n'ai nullement rompu avec le pacte référentiel de Philippe Lejeune³³⁰ » affirme Serge Doubrovsky. « Mon pacte avec le lecteur, c'est que je dois dire la vérité – les modalités que je choisis pour le faire me regardent, mais les faits en eux-mêmes doivent être exacts sur le plan biographiques³³¹ » précise-t-il. « La règle du jeu : les quatre vérités, sinon à quoi bon se raconter. Inutile et malhonnête. L'autobiographie a son éthique ». (LPC, p. 67) Pacte explicite, pacte implicite :

Voici le narrateur pris au piège du Moi, au jeu du Je, au leurre sécurisant de l'auto-affirmation, de l'Ego égotisant ; pourtant, le Narrateur avait le projet bien établi de rester sournoisement en arrière et dans l'ombre, essayant de tirer benoîtement les ficelles du récit, et ce Je intempestif spontané, brouille les cartes, risquant de le priver des privilèges de l'anonymat, du plaisir de ressembler à une ruse de la raison, ou à la raison d'une ruse narrative ; ce Je imprévu, non prémédité, le met en cause autant qu'en avant, ce Je cesse d'être un jeu pour devenir un enjeu : s'il commence à prendre la parole, il faudra bien qu'il explique, qu'il rende des comptes ! (Alg, p. 66)

³²⁹ Jorge Semprun, « L'écriture ravive la mémoire », *Le Monde des débats*, mai 2002.

³³⁰ Serge Doubrovsky, « Textes en main », in *Autofiction et Cie*, op. cit., p. 212.

³³¹ Serge Doubrovsky et John Ireland, "The Fact is that Writing is a Profoundly Immoral Act": An Interview with Serge Doubrovsky", *Genre*, n°26, 1993, p. 49.

« Il faudrait dire Je. Il voudrait dire Je que ses mots déchirent les pages tracent leurs sillons noirs dans la vie même, mots brûlants d'une vertu qui ne s'étendrait jamais », « J'émerge. J'existe : je sors³³² » reconnaît, à son tour Georges Perec. La règle du « Je » posée et acceptée, entre je double et je masqué, fiction et réalité, l'histoire pouvait enfin commencer...

³³² Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991, p. 24. Cet extrait provient des manuscrits de Georges Perec.

Chapitre 3 – UNE IMPOSSIBLE HISTOIRE

1° « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance »

« il ne te reste aucune photographie de cette époque, aucune trace tangible, tout a été balayé, anéanti par la guerre civile et l'exil, il ne te reste que les éclairs intermittents d'une mémoire dont les personnages se font de jour en jour plus jeunes à mesure que toi-même te rapproches de l'horizon crépusculaire de la mort ». (AFS, p. 298)

« Mon enfance fait partie de ces choses dont je sais que je ne sais pas grand-chose ». (WSE, p. 25)

« [...] l'enfance qu'est-ce qui reste des lueurs brusques fugitives ». (HP, p. 398)

La petite histoire aurait pu classiquement commencer par un « je suis né ». Mais « il est difficile d'imaginer un texte qui commencerait ainsi. [...] On peut par contre s'arrêter dès la date précisée » (JSN, p. 10) : « 22 mai 1928 - Naissance à Paris, dans une clinique du IX^e arrondissement, de Julien (en souvenir du cousin tué aux Dardanelles) Serge (pour quand il serait violoniste ou écrivain) Doubrovsky » (LB, p. 333), « Je suis né le samedi 7 mars 1936, vers neuf heures du soir, dans une maternité sise 19, rue de l'Atlas, à Paris, 19^e

arrondissement » (WSE, p. 35) raconte Georges Perec. « Je suis né [...] le 10 décembre 1923 » (AVC, p. 39) précise enfin Jorge Semprun. « Point final. [...] En général on continue ». (JSN, p. 11) Comment continuer ? « [...] impossible de raconter mon histoire » (LB, p. 339) affirme le narrateur Serge Doubrovsky. Les souvenirs d'enfance défont : « À défaut de mes souvenirs, j'ai les leurs ». (LB, p. 38) « C'est la nuit sur mon enfance » (Ag, p. 557) constate Jorge Semprun. Souvenirs évanescents ou souvenirs « pas entièrement invraisemblables, même s'il est évident que les nombreuses variantes et pseudo-précisions [...] introduites dans les relations – parlées ou écrites – [...] les ont profondément altérés, sinon complètement dénaturés ». (WSE, p. 26) Souvenirs invraisemblables pour Jorge Semprun : « J'ai longtemps cru que mon premier souvenir n'en était pas un. Que je l'avais, sinon inventé, du moins reconstruit et arrangé – enluminé, enjolivé – au point de le rendre irréel ». (AVC, p. 38) Souvenirs irréels, ou souvenirs imparfaits, au conditionnel. Souvenirs fabulés pour Serge Doubrovsky : « [...] on fabule. Un récit d'enfance n'existe pas ». (LB, p. 339) Souvenirs affabulés pour Georges Perec : « [...] (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante). (WSE, p. 74) Souvenirs incertains, lacunaires, erronés. Souvenirs tout simplement absents : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». (WSE, p. 17)

Mais alors comment continuer ? Peut-on poursuivre cette histoire ? « Ou bien il y a une suite racontable, ou bien il n'y en a pas » (JSN, p. 12) remarque Georges Perec. « Les meilleurs auteurs donnent quelques précisions sur leurs parents presque aussitôt après l'annonce de leur venue au monde » (JSN, p. 13) : « Mon père s'appelait Icek Judko, c'est-à-dire Isaac Joseph ou Isidore si l'on y tient. Sa sœur, sa nièce, se souviennent de lui sous le nom d'Isie. Je me suis, pour ma part, toujours obstiné à l'appeler André ». (JSN, p. 13) Mais là, ce ne sont pas des souvenirs d'enfance, ce sont des renseignements administratifs,

familiaux « quasi statistiques ». (WSE, p. 49) L'état-civil ne dit pas l'enfance. L'enfant est absent ici, étranger à lui-même, à son histoire. Souvenirs sans affect. « L'enfance n'a pas d'histoire. Un cycle de jours à l'intérieur d'un cercle de famille, qui tournoient à l'infini dans le vague, dans le vide ». (LB, p. 339)

1.1° Version Proust

Cercle infernal, cycle infini. Le récit d'enfance paraît impossible. Pourquoi alors ne pas emprunter, pour raconter son histoire, une forme déjà existante ? Se dire dans les mots d'écrivains connus, reconnus. « L'important est le modèle » précise Serge Doubrovsky. (LB, p. 333) La parole ainsi portée, guidée, dirigée se libérera peut-être ? Le mouvement d'innutrition réveillera-t-il le souvenir ? « Dans une enfance, il y en a pour tous les goûts ». (LB, p. 347) Le récit d'enfance serait ainsi un paradigme à décliner. « Proust ouvre le cycle ». (LB, p. 202) De Swann à soi. Version Proust. Petite sonate : « Combray Baiser de maman » (Fs, p. 279) se souvient Serge Doubrovsky. « Longtemps je me suis couché par écrit. Parcel Mroust » (EsEp, p. 31) parodie quant à lui Georges Perec. Si cette réaction peut se comprendre comme celle « agacée d'un étudiant se débarrassant d'un classique trop longtemps porté à son admiration³³³ », elle révèle implicitement la difficulté d'écrire sur soi, d'inventer un langage à soi :

Aujourd'hui j'ai surtout joué avec diverses couleurs : encres et huiles, gouaches et couteaux. Il est 16 heures, je peux peut-être tenter de travailler : mon propos est clair (si l'on veut), ma gêne est feinte : mécanismes d'écriture, artifices rhétoriques. Aucune pudeur ne me retient (ce ne serait pas en tout cas l'argument principal). Alors quoi ? Je recule peut-être devant l'ampleur de la tâche : dévider, encore une fois, jusqu'au bout, m'enfermer pendant je

³³³ Marie Miguet, « Sentiments filiaux d'un prétendu parricide : Perec », *Poétique*, n° 54, avril 1983, p. 138.

ne sais combien de semaines, de mois ou d'années [...] dans le monde clos de mes souvenirs, ressassés jusqu'à la satiété ou l'écœurement. (JSN, p. 14)

La caricature du célèbre incipit dévoile l'ineffable douleur du souvenir absent, inexistant : « J'aimerais que tu viennes me border ». (Fs, p. 279) Cette parodie jette un voile pudique sur une histoire impossible. « Embrasse-moi une fois encore³³⁴ ». Le rite du baiser du soir, le « drame du coucher » n'appartiennent pas à l'histoire de Georges Perec. « J'ai voulu faire Proust et j'ai fait Kafka³³⁵ » remarquera-t-il. « [...] Perec ça ne peut pas être Proust puisque ces réminiscences le renvoient non à des souvenirs même écrans, mais à l'absence et au vide³³⁶ ». Avec une ironie caustique, Georges Perec propose des variations : « Longtemps, je me suis touché de bonne heure ». « Moi aussi, je me suis longtemps couché de bonne heure, il faut le dire » raconte Jorge Semprun. (GV, p. 86)

Je me suis couché de bonne heure mais je ne m'endormais jamais tout de suite Mes parents sortaient tous les soirs je ne pouvais pas m'endormir avant qu'ils ne soient rentrés Parfois. (AVC, p. 50)

Parfois, « *Les jours de chance De liesse et d'allégresse Parfois ma mère venait dans notre chambre avant de nous quitter pour ces soirées [...]* ». (Alg, p. 557) Parfois...Parée de réminiscences proustiennes, l'enfance affleure, s'effleure... « Je vais avoir mon Combray » constate Serge Doubrovsky (LB, p. 42) attendant « [...] son baiser du soir, quand [sa mère] vient [l]'embrasser au lit [...] ». (LPC, p. 79) Sur un canevas dessiné par Marcel Proust, Rafaël Artigas³³⁷, double fictif inventé par Jorge Semprun, rebrode l'enfance, le paradis perdu de l'enfance. Le fil de la narration est ténu, fragile. « Vous rappelez-vous ce soir pluvieux de

³³⁴ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, [1913], Paris, Flammarion, 1987, p. 107.

³³⁵ « Dictionnaire des cinéastes » (1981), in *Vœux*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1989.

³³⁶ Maurice Corcos, *Penser la mélancolie, Une lecture de Georges Perec*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 119.

³³⁷ « J'avais inventé ce personnage de roman fantastique – ou simplement fantasque ? – de politique-fiction [...] pour pouvoir parler, sous ce masque, de mes vérités les plus intimes ». (Alg, p. 52)

printemps où vous êtes rentré chez moi en me déclarant que jamais vous ne pourriez écrire ‘votre’ Recherche du Temps perdu ? » (Alg, p. 256) demande le personnage Claude Edmonde Magny³³⁸ à Rafaël Artigas. La recherche semble effectivement impossible. « Mais je [...] » La parole hésite, trébuche. Pourtant « le phrasé castillan, complexe, structurellement enclin au baroque - porté aux arabesques, incidences et digressions - » (Alg, p. 40) semble épouser les méandres des phrases de Marcel Proust. Le motif est obsédant. La première occurrence apparaît dans le roman *Le Grand Voyage*. L'épisode de l'endormissement proustien sera ensuite repris dans *L'Évanouissement*, *L'Algarabie*, *La Deuxième Mort de Ramon Mercader*, *La Montagne blanche* et *Adieu vive clarté*. Mais le goût de l'enfance se dilue dans cette trame familière : « C'était trop familier, trop familial presque. Je veux dire : c'était la chronique d'une famille qui aurait pu être la mienne » (EV, p. 189), « une interminable chronique familiale ». (Alg, p. 298) L'enfance reste prisonnière de son modèle.

Et l'insomnie

*L'insomnie de cette attente sans cesse renouvelée Nuit après nuit L'insomnie était fiévreuse
Remplie de rêveries dont j'aurais encore aujourd'hui du mal à parler Étranges et brutales
Que je repousse au plus profond du silence sur moi-même ».* (Alg, p. 560)

La représentation de l'enfance version Proust se décline de toute façon sur le mode d'une enfance heureuse. Et l'enfance n'est pas toujours heureuse. Quelquefois elle est détestable : *Et puis le lecteur a compris que je déteste mon enfance et tout ce qui en survit*³³⁹. « Proust, ses duchesses, déjà enterrés avant ma naissance » (LB, p. 86) remarque le narrateur Serge Doubrovsky. « Les histoires de Proust m'emmerdent » (Alg, p. 298) reconnaît Jorge Semprun sous le masque de Rafaël Artigas. De toute façon, la version est surannée, une variante plus

³³⁸ Claude-Edmonde Magny (1913-1966) a été professeur de philosophie et critique littéraire. Elle fut résistante et membre du mouvement Esprit. C'est sans doute lors d'un congrès du mouvement, en 1939, à Jouy-en-Josas, que Jorge Semprun a fait sa connaissance.

³³⁹ Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Folio », (LB 201).

actuelle s'impose et puis « une enfance peut se mettre à toutes les sauces ». (LB, p. 347) Ce sera la « saveur Sartre ». (LB, p. 347) « Après Proust, Sartre ». (LVI, p. 93)

1.2° Version Sartre

« L'autre modèle, suprême, sublime, alors, c'est Sartre ». (LB, p. 335) Les souvenirs d'enfance de Poulou donnent ainsi à l'enfance de Julien-Serge Doubrovsky un cadre, une résonnance, un miroir. Le « Narcisse borgne » se mire dans l'eau lustrale de l'enfance. Remous. Écho : version stéréo de deux rencontres en porte à faux. *En 1904, [Jean-Baptiste] fit la connaissance d'Anne-Marie Schweitzer, s'empara de cette grande fille délaissée, l'épousa, lui fit un enfant au galop, moi.* Sartre se comporte en narrateur omniscient analyse le narrateur Serge Doubrovsky : « Absolutisme enivrant de l'écrivain » (LB, p. 201), « je suis le Dieu tout-puissant de la narration » (EV, p. 345) reconnaît Jorge Semprun. « Je suis le Narrateur suprême » (AV, p. 255) affirme Serge Doubrovsky. L'écrivain regarde « comme Dieu regarde » (LB, p. 138), il voit tout, il sait tout. « Chacun son tour de jouer à Dieu » (LB, p. 138) avec son regard pénétrant, « ce regard divin et hypocrite » (Alg, p. 255) qui « sonde les reins et les cœurs » (LB, p. 138). « En jouant avec les mots, je joue au bon Dieu » (AV, p. 255) raconte Jorge Semprun. Serge Doubrovsky, narrateur omniscient, adopte donc cette position surplombante. Vision rétrospective mais panoramique. Ainsi au commencement, avant même la Genèse, tout avait aussi mal commencé chez les Doubrovsky avec « un père qui voulait essentiellement une épouse pour avoir un fils et une mère qui, avant d'avoir un fils, aurait voulu d'abord un mari ». (LB, p. 71) Bref, un « mariage de convenance avec mon père » (LPC, p. 285) voit le narrateur demiurge. Julien-Serge, l'enfant, prend corps accroché à cette « armature logique ». (LB, p. 339) Le roman des parents esquissé, le narrateur, dans la

trame, tisse maintenant son roman d'enfance. Une hétéro-fiction : *Les mots* pour se dire. Lui et moi. L'enfant névrosé présenté par Jean-Paul Sartre habille ce fils de tailleur. Du patron au modèle. Presque du sur-mesure. Tailler la silhouette, renforcer les épaules pour faire un homme. Le grand-père de Poulou : « *Tu vas en faire une fille ; je ne veux pas que mon petit-fils devienne une poule-mouillée* ». (LB, p. 144) Défaut de cuirasse. Le père de « Juju³⁴⁰ » : « *Nénette, tu vas en faire une poule-mouillée* ». (LB, p. 141) Le plastron manque de tenue, la dossière est trop large : changement de méthode. Le grand-père et le père prennent alors des mesures. Radicales. Poulou se fait couper ses boucles, *Juju* nage, court, fait du vélo. « De fille, je suis devenu garçon à la schlague, au knout. Sartre, lui, il a viré de sexe à la française ». (LB, p. 147) « Geste symbolique » pour le premier, gestes réels pour le second qui doit « *montrer que je suis un homme* ». (Fs, p. 218) Une enfance en écho qui résonne, qui s'esquisse mot à mot. Lui et moi. « L'Enfance d'un chef » : version enfants sages, enfants turbulents : « *Madame, votre fils est très doué, mais il est insupportable* ». (LB, p. 148) Juju reconnaît : « on me dit très agressif ». (LB, p. 145) Poulou et « Juju » portent aussi le même corps fragile. Gâtés, gavés, gourds, ils ont l'esprit vif. Excellents élèves, ils partagent les mêmes héros de papier, « [...] été Pardaillan, (LB, p. 147) « je n'avais d'yeux que pour Pardaillan³⁴¹ » « Les bouquins, souvent encore les mêmes ». (LB, p. 348) Lui et moi. Serge Doubrovsky, le narrateur, semble ainsi progressivement retrouver le goût de l'enfance, de son enfance. « Dans les mots, [...] LE remède ». « Copie conforme. Lire, écrire : comme Poulou, à mon humble niveau, mon enfance aussi se partage entre ses pôles ». (LB, p. 348) L'enfance « version Sartre » met en scène la naissance de l'écrivain, on ordonne ainsi le chaos. Mais là, le narrateur Serge Doubrovsky s'interroge. Truquage ? : « Un récit d'enfance n'existe pas. Ça se fabrique de part en part ». (LB, p. 339) Le récit d'enfance deviendrait ainsi « une fable

³⁴⁰ « [...] on aime les diminutifs dans la famille, je suis *Juju*, ma mère *Nénette*, ma sœur *Popo* [...]. (LB, p. 143)

³⁴¹ *Ibid.*, p. 142.

théorique » au service d'une thèse fondamentale. On reconstruit l'être. C'est une histoire à l'envers. De plus « un récit d'enfance ne montre que le récitant. L'enfant, il s'est perdu en cours de route, il est mort ». (LB, p. 136) Il a pris corps, mais un corps d'imprimerie. Accroché aux mots de l'autre, porté par la mélodie, le récit d'enfance cherche vainement sa « petite phrase », une « petite musique » pour parvenir à se dire. Fin de l'histoire. Fin de la musique.

1.3° Version Freud

L'exercice montre donc ses limites. Plutôt que de subordonner le souvenir d'enfance à une histoire autre, pourquoi ne pas essayer d'aller le chercher au plus profond, au plus enfoui, au plus secret ? Retour à la « scène primitive » (AVC, p. 39) : « Baignant dans cette atmosphère propice aux réminiscences, j'ai voulu un jour tirer au clair la question du souvenir ancien, primordial. Premier, du moins ; primitif, peut-être même ». (AVC, p. 43) Le souvenir raconté par Jorge Semprun a pour cadre l'ancien hôtel particulier du grand-père maternel Antonio Maura³⁴² et le quartier du Retiro où le narrateur a passé son enfance. Lumière : Les aînés de la fratrie sont habillés par leur mère. Ils vont rendre visite à leur grand-père dans son Hôtel particulier. Conseils de discipline et de politesse sont prodigués aux enfants par la mère : « Grand-père est très fatigué, nous disait-elle, ne soyez pas bruyants ! Et attendez pour parler qu'il vous pose des questions ». (AVC, p. 38) Les enfants se rendent chez cet illustre aïeul. La visite se déroule dans le « bureau-bibliothèque ». Les souvenirs sont extrêmement précis : la barbe blanche du grand-père, « taillée en pointe », son « vêtement foncé », « une couverture sur les genoux ». Tout a existé, tout est vrai, et tout est faux ! : « Mon grand-père

³⁴² Antonio Maura Montaner, le grand père maternel de Jorge Semprun, fut à plusieurs reprises Premier ministre du roi Alphonse XII. Il a également été Directeur de l'Académie Espagnole.

Antonio Maura est mort en octobre 1925 [...] Et je suis né moi-même le 10 décembre 1923. J'aurais donc eu moins de deux ans lors de cette visite qui semblait m'avoir frappé de façon indélébile. C'était peu vraisemblable ». (AVC, p. 39) C'est même totalement invraisemblable. Jorge Semprun, le narrateur le reconnaît : « j'ai beau être convaincu de la précocité de mon intelligence, trop c'est trop ». (AVC, p. 39) Pourtant, « une vie plus tard », un demi-siècle après, Jorge Semprun revient à Madrid, sur les lieux de son enfance, habiter ce souvenir. Obsédant. L'Hôtel particulier du grand-père est toujours là, transformé en Fondation Antonio Maura. Une visite s'impose. Les portes du souvenir s'entr'ouvrent. La disposition exacte du mobilier a été respectée : « j'ai retrouvé dans un battement de cœur l'ambiance feutrée d'autrefois, celle de mon souvenir ». (AVC, p. 43) Jorge Semprun avance dans son souvenir, prend des couloirs, ouvre des portes, jusqu'au « bureau bibliothèque ». Le grand-père était assis là. Il se souvient. Le souvenir est vivace, palpable. Mais... « il manque le plaid écossais ». Il a été jeté six mois plus tôt précisent ses cousins coordinateurs de cette visite-souvenir, « mangé aux mites [...] Tant pis, le plaid manquait ». (AVC, p. 44) Tout est donc presque là, à sa place. Même lieu, mêmes objets. « Il manquait mon grand-père, bien sûr ». (AVC, p. 44) Le souvenir d'enfance est bien réel et tout à fait impossible. La scène originelle, agrémentée de détails précis, a bien été jouée mais ce qu'elle raconte se déroule sur une autre scène, plus obscure. Dans les coulisses :

*Nos souvenirs d'enfance nous montrent les premières années de notre vie, non comme elles étaient, mais comme elles sont apparues à des époques ultérieures d'évocation : les souvenirs d'enfance n'ont pas émergé, comme on a coutume de le dire, à ces époques d'évocations, mais c'est alors qu'ils ont été formés et toute une série de motifs, dont la vérité historique est le dernier des soucis, ont influencé cette formation aussi bien que le choix des souvenirs.*³⁴³

³⁴³ Sigmund Freud, *Névrose, Psychose et Perversion*, (textes de 1894 à 1924), Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2010, p. 114-132.

Faux souvenir ou souvenir écran : une nouvelle version du souvenir d'enfance s'impose. Revue et corrigée, nous la nommerons la version Freud. « Avec [...] Freud à la rescousse, tout est net ». (LB, p. 131) Serge Doubrovsky, par métonymie, lui a même donné le nom de son analyste, la « version Akeret ». « À l'aide de mes histoires dé cousues, Akeret m'a rebâti une vie, cousue main. Il a tissé une histoire solide, avec mes anecdotes, mes anas ». (LB, p. 340) Les « on-dit » de famille, les évocations fragmentées, fragmentaires, les rêves, les éclats de la petite histoire sont relus avec une grille psychanalytique, la théorie donne corps au souvenir d'enfance : « Je me contemple par un regard théorique ». (LB, p. 344) Quittons donc la grande scène et sa pleine lumière pour pénétrer dans les coulisses et découvrir les secrets de fabrication de la scène primitive :

Dans cette scène primitive – qu'elle constitue un souvenir réel ou inventé, reconstruit, plutôt - l'important n'est pas la présence de mon grand-père. Ni même celle du plaid écossais. L'important, c'est l'image de ma mère, on l'aura deviné. Ce n'était pas trop difficile, d'ailleurs. (AVC, p. 45)

De ce souvenir d'enfance, inventé, fabulé, Jorge Semprun joue une tout autre pièce : « Une fiction de faits strictement réels ». Son histoire a ainsi été fabriquée à partir de la reproduction d'une image parue dans une revue *Blanco y Negro*. Cette image met en scène un dîner « intime, et néanmoins cérémonieux » dans l'hôtel particulier de don Antonio Maura en 1920, soit effectivement trois ans avant la naissance de Jorge Semprun. On retrouve le grand-père, sa barbe blanche. Mais sur cette Autre scène, de nouveaux protagonistes sont présents : « on y voit ma mère au milieu d'un groupe de convives ». (AVC, p. 46) Le souvenir a ainsi été reconstitué à partir de cette photo, seule archive photographique représentant la mère. L'oublier, ne pas l'entretenir, c'était perdre la dernière image, la dernière trace existante : « voilà les seules traces visibles, matérielles en quelque sorte, de l'existence de ma mère [...] »

tout le reste a disparu ». (AVC, p. 47) Mais il y a un étrange absent dans ce que le narrateur nomme sa « scène primitive » : le père est gommé. Pas de père et pas de sexe non plus : la configuration triangulaire primitive est revue et corrigée. Les rôles sont redistribués. Le père est remplacé par la figure emblématique du grand-père. Une figure qui dit tout à la fois l'autorité politique, intellectuelle et morale. La littérature et la politique. Les deux autres rôles sont attribués respectivement à la mère et au fils. Jorge Semprun reviendra dans un autre roman, postérieur, sur ce qu'il a nommé « sa scène primitive ». La scène sera encore retravaillée. Le père, toujours absent, sera remplacé par un idéal politique et républicain : « Dans ma scène primitive – car c'en est une, lourdement – il n'y a donc pas de sexe. Il n'y a pas de père non plus. Il y a une mère, jeune et triomphante, belle, dressée dans un éclat de rire provocant. Il y a les oriflammes de la république ». (LMQF, p. 214) Une pulsion habillée de rouge et jaune. Rideau.

Nouvelle scène originaire sous la direction de Serge Doubrovsky : « le rideau va enfin se lever sur mon spectacle, feux de la rampe » (LB, p. 42) :

Qu'est-ce qu'elle a dû m'en faire voir, la scène primitive. Mon Urszene, qu'est-ce que j'ai dû en baver. De désir, d'angoisse. [...] Mon père, il n'a pas dû toujours s'ennuyer avec ma mère. Ils ont dû y aller à grand ahan, dans le grand lit, tous deux. Moi tout seul dans le petit.
(LB, p. 343)

Le narrateur Serge Doubrovsky donne lui une version conforme aux *topoi* analytiques, « sans l'ombre d'un doute », mais sans « l'ombre d'un souvenir ». (LB, p. 343) La scène est connue, jouée et rejouée. « Scène primitive. J'en ai là-dessus à revendre. De quoi faire tout un chapitre, tout un livre ». (Fs, p. 189) L'éclairage est direct, la lumière crue. Trop forte. La scène est surexposée. Des coulisses, de la mise en scène, aucune trace. « La théorie protège : dans l'abstrait, bien sûr j'avoue tout. Avec délice [...] Voulu tuer mon père, coucher avec ma

mère [...] Je suis pervers ». (Fs, p. 191) « Du classique. Beau scénario œdipien ». (Fs, p. 213) Fort de sa culture freudienne, le narrateur confie tout. En théorie. Schémas consacrés. « En pratique, j'évite quand même. Je m'arrange pour. Passe sous silence ». (Fs, p. 192) « ma mère baisée par mon père tabou PEUX RIEN VOIR ». (Fs, p. 486) Résistance. « Rideau, dans ma tête ». (LB, p. 343)

La perception de la « scène primitive », Georges Perec l'a mise véritablement en scène dans une pièce radiophonique, un *Hörspiel*³⁴⁴ : *Fonctionnement du système nerveux dans la tête*³⁴⁵. Une composition écrite en 1972, contemporaine de quatre autres textes : *W ou le souvenir d'enfance* écrit dans les années 1970-1974, *La Boutique obscure*, transcription de « 124 rêves », *Espèces d'espaces* et enfin *Les Lieux d'une ruse*, évocation succincte des éléments « externes » d'une analyse entreprise entre 1971 et 1975 avec J.-B. Pontalis. Ces cinq textes se réfléchissent, « s'allument de reflets réciproques³⁴⁶ » et éclairent d'« une lumière nouvelle³⁴⁷ » un « même projet ». Jeu de correspondances. Jeu à écouter, *Hörspiel*. Dans cette pièce écrite pour la radio, deux discours sont superposés, un discours officiel, composé de passages d'articles scientifiques collés bout à bout « étudiant le cortex cérébral sortis tout droit du CNRS LA 38³⁴⁸ » et un deuxième discours porté par un chœur de trois voix rendant compte de ce qui se passait « réellement » dans la « tête » du conférencier à savoir la perception par l'enfant de la « scène primitive ». Une Autre scène étrange,

³⁴⁴ « L'art du Hörspiel est pratiquement inconnu en France. Je le découvris au moment où s'imposa pour moi le besoin de nouvelles techniques et de nouveaux cadres d'écriture. Très vite je m'aperçus qu'une partie de mes préoccupations formelles, de mes interrogations sur la valeur, le pouvoir, les fonctions de l'écriture pouvaient y trouver des réponses, des solutions que je ne parvenais pas encore à trouver dans le cadre de mes recherches purement romanesques. L'espace privilégié du Hörspiel – l'échange des voix, le temps mesuré, le déroulement logique d'une situation élémentaire, la réalité de cette relation fragile et vitale que le langage peut entretenir avec la parole – sont ainsi devenus pour moi des axes primordiaux de mon travail d'écrivain » cité par David Bellos in Georges Perec, *Une vie dans les mots*, op. cit., p. 407.

³⁴⁵ *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf (Fonctionnement du système nerveux dans la tête)*, traduction d'Eugen Helme. Diffusion par WDR le 15 juin 1972.

³⁴⁶ Mallarmé, « Crise de vers », in *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 366.

³⁴⁷ Georges Perec, « Entretien avec Jean-Marie Sidaner », in *L'Arc*, n° 76, p. 3 : « je m'efforce de réaliser un projet d'écriture dans lequel je ne ré-écrirai jamais deux fois le même livre, ou, plutôt, dans lequel, ré-écrivant chaque fois le même livre, je l'éclairerai chaque fois d'une lumière nouvelle. »

³⁴⁸ David Bellos, Georges Perec, *Une vie dans les mots*, op. cit., p. 504.

inquiétante : « murmure continu...psst... [...] formes mouvantes indiscernables dans l'obscurité [...] ai-je aperçu des formes indiscernables ? [...] SOUDAIN un jour jadis il y a longtemps des années et des années³⁴⁹ ». La description progressive de la scène primaire est « un texte haché qui s'impose en quelque sorte à travers l'autre discours : comme si on entendait un texte et, sous ce texte, un monologue intérieur³⁵⁰. » Premier discours : « L'ensemble des résultats évoqués jusqu'à présent nous semble donner une image assez parlante de la complexité et de la subtilité des opérations de codage effectuées au niveau des cellules ganglionnaires [...] ». Second discours écrit sur trois colonnes, récité à trois voix : « Tout à coup réveillé en sursaut [...] au milieu de la nuit [...] j'ai vu, ai-je vu ? ai-je vu ces ombres qui semblaient danser encore indistinctes encore indiscernables dans la pénombre [...] Ai-je entendu le bruit terrifiant de leur respiration ? leurs souffles rauques leurs cris ?³⁵¹ » Et si, couvert par ce « chœur intérieur », nous entendions encore une autre parole, consciemment déplacée qui évoquerait, elle encore, une Autre scène, une scène d'une violence indescriptible, une scène hallucinée qui aurait pu être soufflée par le spectre de Broken ? Ce fantôme a « quelques rapports avec le chœur de la tragédie grecque, qui souvent exprime les pensées secrètes du principal personnage, secrètes pour lui-même ou imparfaitement développées³⁵² ». Une scène fantasmée à partir de photos vues à l'occasion d'une exposition sur les camps de concentration : « Je me souviens des photos montrant des fours *lacérés*³⁵³ par les ongles des gazés ». (WSE, p. 215) Une scène d'horreur : « (*d'abord chuchoté puis de plus en plus fort*)

le père

le père

le père

³⁴⁹ Georges Perec, « Fonctionnement du système nerveux dans la tête », *Cause commune*, n°3, octobre 1972, p. 42- 55.

³⁵⁰ David Bellos, *Georges Perec, Une vie dans les mots*, op. cit., p. 504.

³⁵¹ Georges Perec, « Fonctionnement du système nerveux dans la tête », *Cause commune*, op. cit., p. 42-55.

³⁵² Charles Baudelaire, « Le spectre du Brocken », in *Les Paradis artificiels* [1860], *Œuvres complètes 1*, Paris, Gallimard, 1975, p. 513.

³⁵³ C'est nous qui soulignons. L'adjectif va apparaître dans le chant du chœur à deux reprises.

| | |
|--|----------------------------------|
| <i>le père</i> | <i>le père</i> |
| <i>le père le père le père le père le père le père le père le père, le père, le père, le père,</i> | |
| <i>et je voyais ses épau-</i> | <i>et j'entendais le bruit</i> |
| <i>les et son torse, ses</i> | <i>terrifiant de sa respira-</i> |
| <i>épaules labourées de</i> | <i>tion, son souffle rauque</i> |
| <i>griffures, son torse et</i> | <i>ses cris, ses râles, ses</i> |
| <i>et ses hanches luisantes</i> | <i>gémissements d'animal</i> |
| <i>de sueur, ses pieds s'arc-</i> | <i>blessé</i> |
| <i>boutant [...] »</i> | |

Imperturbable, le neurophysiologiste poursuit son exposé « sur le codage du message nerveux » : « Les interrelations ipsilatérales des neurones corticaux et l'organisation interhémisphérique permettent, de la même façon, de comprendre les mécanismes fondamentaux de la représentation binoculaire [...] ». Les trois voix du chœur accompagnent toujours le discours. Le chœur est à l'unisson. Soudain le tempo s'accélère. Le chant devient progressivement hurlement. Que se passe-t-il sur l'autre scène ? : « *A,B,C ensemble, de plus en plus fort, finissant presque en hurlement :*

Et j'entendais le bruit terrifiant de leur respiration, leur souffle rauque, leurs cris, leurs râles, leurs gémissements d'animaux blessés

Et je voyais leurs épaules et leurs torsos, et leurs cuisses luisantes de sueur

Et leurs visages grimaçants, les mains s'accrochant aux épaules et aux hanches, les pieds s'arc-boutant, les cous tendus, les chevelures emmêlés, les bouches ouvertes laissant échapper un râle rauque ; les dos arqués, les épaules lacérées³⁵⁴, les hanches agitées de soubresauts frénétiques

Silhouettes indistinctes, abominablement, effroyablement, horriblement reconnaissables

le père et la mère le père et la mère

le père, nu, debout, me tournant le dos,

³⁵⁴ C'est nous qui soulignons.

*et je voyais son cou tendu, ses épaules lacérées³⁵⁵, son dos arqué luisant de sueur,
ses pieds nus s'arc-boutant sur le sol carrelé de la cuisine
et la mère, nue, à moitié couchée sur la table de cuisine, les cuisses largement
écartées enserrant les hanches du père, les pieds croisés sur ses fesses
et le père, l'ayant pénétrée, ayant enfoncé en elle son membre turgescent,
la creusant, la fouillant, la limant en ahanant comme un soufflet de forge ! »*

Rideau, la tragédie redevient une banale comédie, un peu surjouée, presque cliché.

Tout « ça parle Freud » : Georges Perec, comme Serge Doubrovsky, parlent couramment la langue freudienne³⁵⁶, « la rengaine usée du papa-maman, zizi-panpan » (P/C, p. 67). « [...] Freud. Je l'ai lu. Aussi. Pas tout. Il y en a trop. Une bonne tartine. (Fs, p. 189) Leur enfance est « cuisinée à la Freud » (LB, p. 347), « Je commence à connaître la cuisine » (LB, p. 79) reconnaît volontiers le narrateur Serge Doubrovsky. La recette, extraite du « petit Œdipe illustré », (P/C, p. 67) est facile : Supprimer tout d'abord la naïveté, trop insipide. Faire mariner les souvenirs d'enfance dans un bain de soupçon. Retravailler le mélange pour lui donner liant et piquant. Traquer les « lapsus » (WSE, p. 63) trop visibles, repérer les « résonnances mignonnes de l'Œdipe ou de la castration ». (WSE, p. 63) Dépiauter chaque souvenir. Évider pour appauvrir. Laisser « de côté les bas morceaux ». (LVI, p. 14) Faire revenir à part les « morceaux choisis ». (LB, p. 346) Isoler chaque élément, le recouvrir de sa glose. Mélanger ensuite délicatement l'ensemble pour obtenir une substance légère et aérée. Le mélange ne doit pas être filandreux. Donner « une structure ». (LB, p. 347) Façonner. Verser « le montage de symptômes³⁵⁷ » dans un moule. « Mettre à four moyen pendant 40' en arrosant fréquemment. Ajouter hors du feu 1 dl de crème double. Servir avec des œufs battus

³⁵⁵ C'est nous qui soulignons.

³⁵⁶ Les liens entretenus par les textes de Georges Perec et Serge Doubrovsky avec la psychanalyse ont largement été analysés. Citons entre autres : Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, P.O.L., 1991, Claude Burgelin, *Les parties de dominos de Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud*, Circé, 1996, Jacques Poirier, *Les écrivains français et la psychanalyse (1950-2000)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

³⁵⁷ Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique*, Georges Perec autobiographe, op. cit., p. 65.

en neige très ferme ». (P/C, p. 87) « Dans une enfance, il y en a pour tous les goûts ». (LB, p. 347) Démouler. « Servez *très* frais ». (LVME, p. 260)

Mais il y a un raté dans la recette. Problème : Ça « déborde sans cesse, par-dessus, par delà. Une gélatine qui poisse ne peut tenir dans le cadre d'une doctrine. Elle s'affaisse, s'écrase, dégouline ». (LB, p. 135) Manqué, l'enfance recomposée et façonnée par l'analyse ne tient pas dans un moule. Ça s'écroule. Pourquoi ne pas essayer alors de faire surgir l'enfance en retrouvant quelque chose de son atmosphère. Quelque chose des mille petits riens qui la constituent : « Je me souviens de *Ploum ploum tra la la* ». (JMS, p. 15) « Je me souviens » comme un écho, entêtant. Obsédant. L'écho d'un quotidien, d'une époque, d'une génération. Murmures d'Écho. Narcisse restera-t-il sourd à ce chant nostalgique ? Verra-t-il enfin affleurer les souvenirs d'enfance, « tomber les gouttes de la mélancolie » ? (Alg, p. 559) « Comme tout le monde, j'ai ma dose de nostalgie ». (LB, p. 337)

2° Une enfance entre deux eaux

Remous : quelques éclairs d'enfance dans une eau trouble :

« Je me souviens qu'après la guerre on ne trouvait presque pas de chocolat viennois, ni de chocolat liégeois, et que, pendant longtemps, je les ai confondus ». (JMS, p. 18)

« Je me souviens quand j'allais chercher du lait dans un bidon en fer tout cabossé ». (JMS, p. 107)

« Mes illustrés, Jumbo, Robinson, que je courais chaque semaine acheter en culotte courte ». (LB, p. 337)

« je me souviens des aventures de Luc Bradfer ». (JMS, p. 73)

« Les roudoudous, tout rouges, dans leur petite boîte en bois, toute ronde, comme des camemberts sucrés en miniature ». (LB, p. 337)

« Je me souviens des Carambar ». (JMS, p. 82)

2.1° Les petits riens

Ces « micro-souvenirs »³⁵⁸, futiles et fugaces, s'égrènent comme un chapelet. Un à un. 480 souvenirs. 480 appels à se souvenir de petits riens, de la rubrique sport, de la chronique des faits divers, d'une chansonnette, d'une publicité, d'un illustré, d'une friandise, d'une anecdote, d'un objet disparu. Uniques et/ou collectifs, les souvenirs s'entrechoquent, s'accrochent. Une litanie qui résonne. Une incantation : « Je me souviens » est repris quatre cent quatre vingt fois par Georges Perec. Les vrombissements de ce refrain résonnent comme un acte de foi et un appel à l'autre, aux souvenirs de l'autre. Ces « Je me souviens » sont une quête, celle d'une mémoire, mais aussi celle d'autres mémoires. Ces « Je me souviens » sont un désir, celui de communier à plusieurs pour peut-être retrouver ainsi les traces d'une enfance et réactiver une mémoire défaillante. « Je me souviens de : "Petit Papa c'est aujourd'hui ta fête Maman m'a dit que tu n'étais pas là. J'avais des fleurs pour couronner ta tête..." (j'ai oublié la suite) » (JMS, p. 108). Ces « Je me souviens » sont une démarche performative, la trace du souvenir, le souvenir et le souvenir de la trace. Les « Je me souviens » sont enfin une mémoire « prêt à porter ». À essayer, à enfiler. Ils sont fabriqués de « souvenir(s) dérisoire(s) » (JSN, p. 88), ténus, pas forcément exacts³⁵⁹ mais toujours intacts lancés obliquement³⁶⁰ pour que peut-être ils fassent ricochet. *Je me souviens*³⁶¹ a été

³⁵⁸ L'expression est de Georges Perec. « Le travail de la mémoire » correspond au texte d'un entretien avec Frank Venaille, publié sous le titre original « Perec le contraire de l'oubli » dans *Monsieur Bloom* (n° 3, mars 1979, p. 72-75). Réédité dans le volume posthume *Je suis né*, coll. « La librairie du XX^e siècle », Paris, Seuil, 1990, p. 81.

³⁵⁹ « Je pensais que mes souvenirs étaient justes et j'ai déjà reçu vingt lettres me disant que la plupart, enfin, beaucoup, sont faux » répond Georges Perec à l'occasion d'un entretien par Monique Pétillon pour *Le Monde*, 10 février 1978, in *Entretiens et Conférences*, volume 1 1965-1978, *op. cit.*, p. 215.

³⁶⁰ Philippe Lejeune a introduit la notion d'« oblique » pour analyser l'écriture perecquienne : « Au-delà de la surprise, il restera un exemple à méditer : celui d'un autobiographe qui lucidement, patiemment, non par choix, mais parce qu'il était le dos au mur, a pris exclusivement des voies obliques pour cerner ce qui avait été non

écrit à peu près en même temps que *W ou le souvenir d'enfance* : « ce sont des chemins qui ne sont pas tout à fait parallèles, mais qui se rejoignent quelque part et qui partent d'un même besoin de faire le tour de quelque chose pour le situer » (JSN, p. 84) raconte Georges Perec. L'écrivain tourne ainsi autour de ses souvenirs collectifs et personnels, un entre-deux. Les uns pourront-ils faire rebondir les autres ? : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance », « J'essaie de me souvenir, je me force à me souvenir » (JSN, p. 82), « Ah ! je me souviens³⁶² » « Je me souviens », « *W ou le souvenir d'enfance* ». De l'insignifiant au signifiant. Ricochet. *W ou le souvenir d'enfance* égrène ainsi également son chapelet. Pêle-mêle se mêlent petite et grande histoire pour raconter le commencement d'une autre histoire qui, « pour [lui] et tous les [siens] allait bientôt devenir vitale c'est-à-dire, le plus souvent mortelle ». (WSE, p. 36) Une histoire avec « un grand hache » qui lui a volé sa petite histoire, ses souvenirs. Il ne se souvient pas. Mais ricochet :

Coup de théâtre à Berlin ! Le pacte de Locarno est dénoncé par le Reich ! Les troupes allemandes entrent dans la zone rhénane démilitarisée.

Renault fabrique la Nerva grand sport.

Intégrale de Tristan und Isolde à l'Opéra.

Gibbs recommande, pour les peaux grasses, la crème savon Gibbs ; pour les épidermes secs, le crème rapide sans savon Gibbs (WSE, p. 37-38).

Mêmes enchaînements de souvenirs hétéroclites, sans suite, même litanie. Presque. Il aurait suffi de rajouter devant chaque souvenir l'entêtant refrain « je me souviens » pour se sentir à nouveau investi par une époque, la nostalgie d'un autrefois. Mais ici, ce ne sont pas des

oublié, mais oblitéré, pour dire l'indicible », Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, op. cit., p. 12.

³⁶¹ « Les « je me souviens » ont été écrits entre le 21 janvier 1973 et juin 1977, selon un rythme assez irrégulier » détaille Philippe Lejeune. Le recueil paraît en janvier 1978. Georges Perec commence la rédaction de ses souvenirs d'enfance pour *W ou le souvenir d'enfance* à l'été 1970. *W ou le souvenir d'enfance* est publié en avril 1975. Une chronologie précise du déroulement de l'écriture de ces deux livres se trouve dans : Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique. Georges Perec autobiographe*, Paris, op. cit.

³⁶² Georges Perec, « Ce qu'il se passe quand il ne se passe rien », propos recueillis par Monique Pétillon, *Le Monde*, 10 février 1978, in *Perec entretiens et conférences 1*, op. cit., p. 215.

souvenirs, Georges Perec ne se souvient pas, il ne peut pas se souvenir, les souvenirs sont impossibles. Tous ces événements ont eu lieu entre le 7 et le 8 mars 1936, année de naissance de l'auteur : « Il faudra [...] que j'aie un jour à la BN prendre quelques quotidiens de ce jour et regarder ce qui s'est passé » (JSN, p. 12) écrit Georges Perec dans le « Petit carnet noir », extrait d'avants-textes autobiographiques de *W ou le souvenir d'enfance*. Ce projet a été réalisé : « Par acquit de conscience, j'ai regardé dans des journaux de l'époque (principalement des numéros du *Temps* des 7 et 8 mars 1936) ce qui s'était précisément passé ce jour-là ». (WSE, p. 36) Et en 1936 beaucoup de choses avaient commencé, « Hitler était déjà au pouvoir et les camps fonctionnaient très bien ». « Je ne me souviens pas », « je me souviens », une histoire en miroir. Ricochet. Georges Perec ne lance son souvenir que poli, sans aspérités, débarrassé de toutes les scories qui pourraient l'alourdir. La quintessence du souvenir : « Je me souviens que j'avais une lampe-torche munie d'une poignée qui la faisait ressembler à un revolver ». (JMS, p. 52) Le souvenir frôle l'enfance, l'effleure. Remous :

« Je me souviens que ma première bicyclette avait des pneus pleins ». (JMS, p. 41)

« Je me souviens de la trouille que j'avais – quand j'étais interne – qu'on me passe la bite au cirage ». (JMS, p. 44)

« Je me souviens qu'en troisième j'ai passé plus de quinze jours à faire un grand plan de la Rome antique ». (JMS, p. 46)

« Je me souviens que j'étais fier de connaître et d'utiliser, relativement tôt, des mots et des expressions comme "à la rescousse", "estafette", "caducée", "dès potron-minet" ». (JMS, p. 47)

« Je me souviens que Julien Gracq était professeur au Lycée Claude-Bernard ». (JMS, p. 69).

« Je me souviens de seulement quelques-uns des sept nains : Grincheux, Simplet, Doc ». (JMS, p. 90)

« Je me souviens quand je me suis cassé le bras et que j'ai fait dédicacer le plâtre par toute la classe ». (JMS, p. 97)

« Je me souviens que je rêvais d'arriver au "Meccano" n°6 ». (JMS, p. 103)

Mais rien de singulier dans ces quelques traits à peine esquissés que nous avons délibérément rassemblés pour qu'ils fassent sens. Une enfance banale, l'école, les jeux, les professeurs, les chutes, les devoirs, les rêves. Un petit garçon apparaît, un petit enfant comme les autres, comme semble-t-il tous les autres de sa génération. En surface. Car la règle du jeu des « Je me souviens » est oulipienne³⁶³ et draconienne : raser la surface, éviter les profondeurs, ne pas sombrer dans l'eau noire. Pour rebondir, le souvenir lisse comme un galet, ne doit ni toucher le fond, ni remuer les strates les plus enfouies : « ça doit rester tout le temps enfoui ! » (JSN, p. 84) De toute façon un souvenir chasse l'autre et le souvenir est léger, trop léger pour pouvoir s'enfoncer. L'image de l'enfant tout juste ébauchée est déjà altérée par le jet suivant, le souvenir suivant. L'adulte éclabousse l'enfant, l'enfant est recouvert par la vague d'une époque, le flot de petits événements insignifiants. « À sautet à gambades », d'un souvenir à l'autre. Ricochet. 480^e souvenir, le dernier : « Je me souviens (*à suivre...*) ». Promesse et/ou pirouette ?

2.2° Échos, remous et ricochets

La surface est plane, « nette, linéaire ». (LB, p. 149) Les légers murmures d'Écho, les quelques remous occasionnés ne sont pas suffisamment significatifs. « Les échos sont des bruits creux ». (LB, p. 149) L'enfance glisse sur cette eau trop lisse. Aucun récif. Heureusement les échos sont multiples, ils se répètent. On finit parfois par entendre. Quoi, quelque chose³⁶⁴. (LB, p. 149) Quelques souvenirs d'enfance, obsédants, fragmentés,

³⁶³ Georges Perec est entré en 1966 dans le groupe de l'OuLiPo, fondé en 1960 par Raymond Queneau et François Le Lionnais. « Presque aucun [de mes livres] ne se fait sans que j'aie recours à telle ou telle contrainte ou structure oulipienne » précisera Georges Perec : « Notes sur ce que je cherche ». (P/C, p. 11)

³⁶⁴ Nous appliquons une des méthodes de lecture proposée par Serge Doubrovsky dans *Le Livre brisé*, méthode qu'il a développée pour analyser *Les Mots*.

disséminés dans les œuvres. Des souvenirs ténus, échos entêtants, qui à force de répétition, d'écart entre les multiples versions finiraient par raconter une histoire, une possible histoire d'enfance. Écoutons³⁶⁵.

*Je me souviens des soldats de plomb vraiment en plomb et des soldats de terre » (JMS, p. 103)
« [...] je mettais l'argent dans ma poche et j'allais au lycée à pied, ce qui me faisait arriver en retard, mais me permettait, trois fois la semaine, d'acheter un soldat (de terre hélas) [...].
(WSE, p. 48)*

Ce pourrait être le souvenir anodin d'un petit garçon jouant à la guerre avec des soldats de plomb et des soldats de terre. Ce pourrait être le souvenir de n'importe quel enfant, un souvenir à partager. Mais *W ou le souvenir d'enfance* raconte en écho une autre histoire, un autre souvenir. Les fantassins ne sont pas en ordre de bataille, alignés, prêts à lancer l'assaut. Il n'y pas de soldats de plomb, pas même de soldats de terre. « Jojo » attendait à Noël un groupe de fantassins, il voulait faire la guerre, comme son père, avec une petite armée. Sa tante n'écoulant pas son souhait, préféra lui offrir « des patins à roulettes ». Déroute. « Jojo » détourna alors l'argent destiné à son transport scolaire pour s'acheter des soldats...de terre.

Je me souviens que ma première bicyclette avait des pneus pleins » (JMS, p. 41), « Comme tout le monde, ou presque, j'ai eu un père et une mère [...] et plus tard une bicyclette que paraît-il, je n'enfourchais jamais sans pousser des hurlements de terreur à la seule idée qu'on allait vouloir relever ou même enlever les deux petites roues adjacentes qui m'assuraient ma stabilité. (WSE, p. 25)

Le premier souvenir raconte l'histoire d'un petit enfant serein au guidon de son vélo. Parcours paisible. Il ne risque pas la crevaisson, aucune chute ne le menace, ses pneus pleins le protègent. Le chemin est sûr. Le deuxième souvenir, en écho, jette un bémol. Le parcours devient chaotique. Le petit garçon a peur, très peur. Une peur partagée par l'enfant Juju :

³⁶⁵ Notre démarche n'est pas exhaustive car nous dépasserions le cadre de notre étude.

« allez, grimpe sur la selle, en route. La bicyclette branle, s'ébranle, mon père me tient encore un peu et puis. Tout seul, au-dessus du vide, dois pédaler ». (LB, p. 144) Jojo n'a plus son père pour le tenir, il a besoin d'étais, toujours. Comment ne pas tomber sans soutien ?

Je me souviens quand je me suis cassé le bras et que j'ai fait consacrer le plâtre par toute la classe » (JMS, p. 97) De ma mère, le seul souvenir qui me reste est celui du jour où elle m'accompagne à Lyon [...] bien que je n'aie rien de cassé, je porte le bras en écharpe. (WSE, p. 45)

Toujours besoin d'étais. L'écharpe après les petites roues. Se sentir soutenu. Toujours. Même si le bras n'est pas cassé, même si l'écharpe évoquée à quatre reprises dans deux souvenirs distincts n'existe pas comme le précise David Bellos : « il n'avait pas le bras en écharpe, comme il le prétend dans une des versions du souvenir³⁶⁶ ». « Ça » insiste. « Ça se répète, pas par hasard ». (Fs, p. 82) Écho persistant. Jojo, petit garçon de cinq ans a vu sa mère pour la dernière fois sur le quai de la gare de Lyon à Paris en 1941. Il partait pour Villard-de-Lans où il devait rejoindre en zone libre sa tante Esther et son oncle David. Pour ce départ, il avait été confié à un convoi de la Croix-Rouge qui évacuait les blessés. Son premier grand voyage. Trois occurrences dans *W ou le souvenir d'enfance* reviennent sur ce départ. La deuxième n'évoque pas le bras en écharpe. (WSE, p. 52-53) Dans la troisième, le narrateur précise que l'écharpe était destinée à faire croire qu'il était blessé : « La Croix-Rouge évacue les blessés. Je n'étais pas blessé. Il fallait pourtant m'évacuer. Donc, il fallait faire comme si j'étais blessé. C'est pour cela que j'avais le bras en écharpe ». (WSE, p. 80) Le premier souvenir évoqué appartient à la litanie des « je me souviens ». Les « je me souviens » précise Georges Perec « ne sont pas exactement des souvenirs, et surtout pas des souvenirs personnels ». Ce

³⁶⁶ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 79.

souvenir a été écrit fin mai 1977³⁶⁷, soit deux ans après la parution de *W ou le souvenir d'enfance*. L'écho peut donc être affaibli par la distance temporelle. Le bras est cassé dans ce premier souvenir, aucune écharpe ne le soutient. Pas de soutien. Pas d'étais. Le deuxième souvenir, évoqué à deux reprises dans *W ou le souvenir d'enfance*, fait référence à un bras en écharpe. C'est certainement un souvenir écran. Georges Perec a raconté à l'occasion d'un dîner dans les années 70 « son chagrin de n'avoir aucun souvenir remontant avant ses cinq ans³⁶⁸ ». Interpréter ce souvenir écran est impossible. À quel âge Georges Perec a-t-il commencé à se raconter ce souvenir ? Dans quelles circonstances ? Quelle est l'histoire du souvenir ? Nous ne le savons pas. L'écharpe est-elle le signe comme nous l'avons suggéré plus haut, guidés par l'auto-interprétation de Georges Perec d'un besoin de soutien ? : « [...] cela tient de la suspension, du soutien, presque de la prothèse. Pour être, besoin d'étais ». (WSE, p. 81) Pour être (aujourd'hui), « besoin d'étais[s] », c'est-à-dire d'avoir été, d'avoir existé au passé. Peut-être est-elle une volonté d'attirer l'attention, « de justifier des cajoleries » (WSE, p. 114) ? Peut-être est-elle encore le déguisement de fantasmes refoulés ? Une fiction inventée à partir de souvenirs d'une scène réelle, strictement réelle.

Je me souviens qu'à Villard-de-Lans j'avais trouvé très drôle le fait qu'un réfugié qui se nommait Normand habite chez un paysan nommé Breton ». (JMS, p. 28) « Du monde extérieur, je ne savais rien, sinon qu'il y avait la guerre et à cause de la guerre, des réfugiés : un de ces réfugiés s'appelait Normand et il habitait une chambre chez un monsieur qui s'appelait Breton. C'est la première plaisanterie dont je me souviens ». (WSE, p. 122) « Pour ma part, je pense plutôt qu'entre 1940 et 1945, lorsque la plus élémentaire prudence exigeait que l'on s'appelle Bienfait ou Beauchamp au lieu de Bienenfeld, Chevron au lieu de Chavranski, ou Normand au lieu de Nordmann, on a pu me dire que mon père s'appelait André, ma mère Cécile, et que nous étions bretons. (WSE, p. 55)

³⁶⁷ Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe, op.cit.*, p. 244. Philippe Lejeune précise que le « 13 mai 1977, [Georges Perec] en est encore au n° 320. En juin, le livre est fini [...] ». Le souvenir « bras dans le plâtre » porte le n° 393.

³⁶⁸ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots, op. cit.*, p. 80.

L'écho revient à plusieurs reprises sur le substantif « breton ». Tendons l'oreille. Deux versions évoquent une plaisanterie patronymique entendue à Villard-de-Lans, village d'Isère où Jojo avait trouvé refuge durant la Seconde Guerre mondiale en 1941. Dans la troisième version, l'aspect comique est balayé. Le souvenir ne fait plus ricochet et sombre dans les profondeurs. Il ne s'agit plus alors d'une plaisanterie autour de la « dissimulation patronymique d' [une] origine juive » (WSE, p. 57) mais d'une mesure devenue vitale : franciser son patronyme pour taire une différence inconnue jusqu'alors : « Je n'ai pas un nom français³⁶⁹ » (Fs, p. 81) souligne Serge Doubrovsky. « [...] je porte [...] un nom français, presque : Perec³⁷⁰ ». Presque un patronyme à consonance bretonne : « [...] j'ai un nom presque breton. La différence est minuscule : il n'y a pas d'accent aigu sur le premier 'e' de mon nom parce que Perec est la graphie polonaise de Peretz³⁷¹ » remarque Georges Perec. Une absence d'accent qui pointe une origine. Une origine à dissimuler, à taire. L'identité nominale fait écho à une autre identité, l'identité juive. Écho menaçant : « *la première ponction est faite, d'autres suivront*, M.O.R.T. AU JUIF, dans le journal ». (LPC, p. 102) Le patronyme devient un signe « d'infamie », l'indicateur et le vecteur d'une mort potentielle. « DOUBROVSKY, mon nom me désigne du doigt ». (LPC, p. 410) « [...] *vous nous prenez pour des caves* haussement d'épaules *Doubrovsky, avec ce nom-là, droit à DRANCY* ». (LPC, p. 409-410) « DRANCY- BAGATELLE³⁷² », le patronyme n'est plus une plaisanterie, il vous désigne comme Juif et vous marque comme victime : « youpins on est bon comme la romaine ». (LPC, p. 410) Décembre 1941, la mention « Juif » est apposée sur les papiers

³⁶⁹ L'origine du nom Doubrovsky est russe. C'est le prénom du père « Israël » qui désigne l'origine juive : « le prénom du père *Israël* nous assassine ». (LPC, p. 410)

³⁷⁰ Georges Perec, « Ellis Island, description d'un projet », in « Catalogue pour les Juifs de maintenant », *Recherches*, n°38, septembre 1979, p. 51-54.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 51-54.

³⁷² « DRANCY-BAGATELLE » est le titre d'un chapitre de *L'Après-Vivre* de Serge Doubrovsky. (p. 234-252) Il fait écho à *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.

d'identité. Une identité fichée. « Identité, en lettres grasses, à l'encre rouge, par le travers ». (Fs, p. 123) Une identité devenue mortifère. *Mort aux juifs, exterminons la racaille juive*. (LB, p. 11) Faux papier, fausse carte, faux nom, se refaire une identité. L'identité en bandoulière, fuir et passer la frontière. Devenir Monsieur Normand et trouver refuge chez les Breton. « Une vie nouvelle sous un faux nom, ailleurs ». (LMQF, p. 26) Écho. Georges Perec racontera encore une autre histoire d'identité chaotique, de fuite et de refuge. Celle-ci ne débutera pas par « je me souviens » mais elle aurait pu commencer par « il était une fois ». La fable supplante le souvenir, ou prend racine en lui. De l'Histoire à la fiction, voici un récit d'enfance à faire trembler... : il était une fois un petit garçon de huit ans :

[...] sourd et muet. Sa mère, Caecilia, était une cantatrice autrichienne, mondialement connue, qui s'était réfugiée en Suisse pendant la guerre. Gaspard était un garçon malingre et rachitique que son infirmité condamnait à un isolement presque total. Il passait la plupart de ses journées accroupi dans un coin de sa chambre, négligeant les fastueux jouets que sa mère ou ses proches lui offraient quotidiennement. Pour vaincre cet état de prostration qui la désespérait, sa mère résolut de lui faire faire le tour du monde. (WSE, p. 41)

Gaspard Winckler embarqua ainsi à bord « d'un yacht de vingt cinq mètres, *Le sylvandre* » accompagné de sa mère et de quatre autres personnes. Après plusieurs mois passés en mer, le bateau sombra au large de la Terre de Feu. Le corps de l'enfant fut le seul à ne pas avoir été retrouvé. L'enfant avait-il été abandonné par sa mère, s'était-il enfui ? Vivait-il peut-être encore quelque part ? S'était-il noyé ? Pour le retrouver il est fait appel à un homme, Gaspard Winckler. Ce dernier porte l'identité du petit garçon disparu, une identité que lui a procurée une organisation de soutien à laquelle appartenait Caecilia Winckler, la mère du petit enfant. Gaspard Winckler, l'homonyme anonyme, fut adopté par son voisin à la mort de son père, il avait à peine six ans. À l'adolescence, il quitta sa famille adoptive et finit par s'engager. Mais il déserta et se réfugia en Allemagne sous l'identité de Gaspard Winckler. Passeport

« maquillé » (WSE, p. 41) pour une fausse identité, une identité d'emprunt, une identité fictive mais strictement réelle. L'état-civil et l'ordre des choses ont été bousculés : c'est un adulte, en exil dans un lieu inconnu, qui porte le nom d'un enfant, un nom donné par la mère. Un nom qui offre une nouvelle vie, un nom sans accent grave. Rien n'y est inscrit, aucune résonnance implicite. Ni dans le nom, ni dans le prénom.

« Mon nom m'a assez coûté. M'en a fait baver. J'y tiens. A failli me faire passer à la casserole » (Fs, p. 82) raconte Serge Doubrovsky. L'Écho insiste. Quelque chose de l'enfance commence à se faire entendre : « *Monsieur le Commissaire je vous signale 'famille suspecte'* » (Fs, p. 67) :

À dix heures, la cloche de la grille, un coup de battant à vous faire exploser le cœur. Allez ouvrir. Ou courir au fond du potager. Se tailler par le passage découpé de la grille [...] On a ouvert. Le flic a dit : il faut. En civil. À ses propres risques. Il est venu. Pour nous. Le flic a dit : dans une heure, j'ai l'ordre. Le commissariat a reçu l'ordre. À onze heures, je vous arrête. Filez. Merci. (Ds, p. 298)

« agent de police début novembre 43 en civil, en vélo venu à l'aube SE CACHER on vous recherche partez vite » (Fs, p. 62) « Le flic venu en vélo nous avertir ». (LB, p. 17) « venu agent prévient dans une heure ». (Fs, p. 69) « je dois vous arrêter à onze heures ». (LB, p. 13-14) « l'agent qui sonne à la grille, tôt le matin, à onze heures je viens vous arrêter ». (LPC, p. 337) « à onze heures je viens vous arrêter ». (LPC, p. 406) « En novembre 43 j'ai à jamais cessé d'être un vivant pour devenir un survivant ». (UHP, p. 216)

Entre échos et remous :

dans le tourbillon il y a quand même des scènes, des moments qui surnagent, novembre 43, quand le policier en civil a sonné à la grille, pour nous prévenir, étoiles jaunes vite décosuées, vêtements vite enfilés, quand on a filé par l'arrière du jardin, le long des rails du chemin de fer, dans le petit matin jusqu'à la gare du Vésinet, à Paris, pris le métro, pas été pris, et l'autobus, à l'arrivée, rasant les murs, des ombres, à l'entrée du pavillon de banlieue, pas

*fiers, pour la première des fois fugitifs, cherché refuge, on a traversé le jardin sur le devant, sonné à la porte, tante Nénette ouvre, elle dit 'entrez'*³⁷³. (AV, p. 148)

La famille Doubrovsky a trouvé refuge. Elle se cachera pendant neuf mois auprès de « tante Nénette », l'épouse du « frère de Maman ». « Orphée d'enfance retour aux sources ». (Fs, p. 67) L'épisode est ainsi évoqué dans presque chaque opus³⁷⁴. Écho rebondissant, retentissant. Quelquefois, un petit quelque chose remonte. Parfois un peu d'enfance surnage. En surface. « Dans mes romans, mon enfance n'est pas présente. Elle est présentable ». (LB, p. 358) Mais il faudra attendre *Laissé pour conte*, l'avant-dernier roman, pour qu'enfin ce souvenir « halluciné » délivre sa petite histoire et se pare d'atours. Tout d'abord, dans *La Dispersion*, il n'est que sidération. Les phrases sont courtes, elliptiques. Le souvenir se raconte à peine, un précipité de mots lâché le souffle court, coupé. Le souvenir est vif, une « salve de mots, d'agressions verbales³⁷⁵ », un lancé brut. Son ricochet voudrait ébranler une surface impassible à l'image d'une société encore sourde à son passé. L'enfant est absent de ce souvenir, il est « on », nous », son histoire ne lui appartient plus, il n'a plus d'identité, plus de « chez soi ». Toutes les versions par la suite ne reviennent pas sur l'épisode intégral, d'aucunes modifient le déroulement de la fuite³⁷⁶ ou l'évoquent de façon fragmentaire. Ces variations témoignent du processus d'anamnèse et des vicissitudes de la mémoire, ce sont des fictions d'un souvenir strictement réel, traumatisant, obsédant. Quelquefois le souvenir, figé, n'est que refrain : « à onze heures je viens vous arrêter ». Une ritournelle mais aussi une

³⁷³ Cet épisode est repris dans (Fs, p. 62-68), (LPC, p. 329, 337, 406), (AV, p. 147- 148, 31) (LB, p. 13) (Ds, p. 298).

³⁷⁴ Cet épisode ne figure pas dans *Un amour de soi*.

³⁷⁵ Patrick Saveau, « Mémoire, traumatisme, ressassement dans *La Dispersion* », in *L'Esprit créateur*, vol. 49, n°3, p. 95.

³⁷⁶ Marie-Lucie Aulagne, « Fourre-trou de mémoire ou la représentation des années de guerre dans l'œuvre de Doubrovsky », in *Conflits de mémoire*, Véronique Bonnet (dir.), Paris Éditions Karthala, 2004, p. 75-86. Marie-Lucie Aulagne fait remarquer que la fuite en novembre 43, s'est faite « par la porte arrière de la maison, selon *La Dispersion* et *L'Après-vivre*, mais dans *Laissé pour conte*, Doubrovsky indique que cette décision a été modifiée au dernier moment par le père estimant moins risqué de sortir par la porte d'entrée, sans chercher à se cacher ». Dans la version racontée dans *Fils*, le père les a rejoints plus tard dans leur cachette, après avoir mis quelques affaires en ordre dans l'atelier.

passerelle entre passé et présent. À chaque reprise, quelques fragments épars s'attachent à la dynamique du refrain, le souvenir est adapté et reconstruit. Variations sur le même thème. Le souvenir raconte successivement la mort de tuberculose du père, la mort de ceux qui n'ont pas eu la chance de trouver un refuge, la mort des victimes de la délation, « *Monsieur le commissaire* ». (LPC, p. 411) Il dit les « bons » et les « mauvais » français. « *Je me permets de vous signaler, il y a dans notre immeuble une famille d'étrangers qui se cachent* ». (LB, p14) Remous et refrain. Encore. Dans le dernier *opus*, l'enfant s'empare soudain de la parole. Retour en enfance : « [...] pas trop de valises, le strict minimum, jusqu'à la gare du Vésinet, Papa, Maman, ma sœur, tout s'est fait à la vitesse grand V, je dois dire j'avais la gorge nouée à suffoquer, le cœur à éclater, quand je me suis retourné à la porte de la grille pour dire à la maison au revoir, c'était peut-être un adieu ». (LPC, p. 407) La narration supplante l'association. Le passé devient présent, omniprésent. Dans cet épisode qui clôt l'avant dernier *opus*, nous suivons Juju et sa famille jusqu'à leur refuge chez « Riri et Nénette ». La porte s'ouvre, Nénette apparaît : « Nénette je *ne sais pas comment vous remercier* » (LPC, p. 413) et l'enfant se souvient de ce premier déracinement. Le narrateur replonge en enfance dans son souvenir travaillé par l'oubli et le ressouvenir. Est-ce la conséquence de ces multiples réitérations, est-ce une mémoire retrouvée à force d'avoir été travaillée, tirillée, est-ce un désir de faire la paix avec son histoire, son passé, est-ce l'époque plus favorable à ce type de récit ? Certainement un peu de tout cela. Quelque chose de la vie de l'enfant s'écrit. « Juju » est alors âgé de quatorze ans. Il n'a pas le droit de sortir, pas le droit de regarder par la fenêtre : « *mon petit, il est plus prudent que tu ne sortes pas* ». (LPC, p. 405) Le souvenir s'étoffe, l'émotion se précise, devient perceptible. La petite histoire supplante la Grande, la mémoire s'ouvre, une mémoire charnelle, une parole se libère, un souvenir d'enfance reprend enfin vie, l'homme redevenu pour quelques instants un jeune enfant se réapproprie un peu de

son identité volée, un peu de son histoire, l'auteur parvient à en capter les remous. Le narrateur raconte cette petite histoire tressée au fil de soi. Écheveau.

« Que faisiez-vous le 23 septembre 1936 ? » [...] « Mais c'est ce jour là que je suis arrivé en France ! Nous avons débarqué à Bayonne, d'un chalutier, venant de Bilbao. C'est ce jour qu'a commencé l'exil... » (Alg, p. 404) Un exil provoqué par la guerre civile espagnole. Un très long exil qui va durer pour Jorge Semprun près d'un demi-siècle. Jorge Semprun reviendra en 1953 en Espagne, clandestinement. Franco est toujours au pouvoir. Mais le « vrai retour dans la ville de l'enfance » se fera en 1988. Jorge Semprun vient d'accepter le poste de ministre de la culture dans le gouvernement de Felipe Gonzalez :

J'avais quitté cette rue un matin de juillet, en 1936, pour les vacances de l'été, toute une vie plus tôt : un demi-siècle plus tôt [...] Le lendemain de ce départ en vacances, l'armée d'Afrique et les principales garnisons de la Péninsule s'étaient soulevées contre le gouvernement de la République. Nous avons juste eu le temps d'arriver à Lekeitio, un village de pêcheurs du Pays basque, ayant traversé des villes – Burgos, Vittoria – où l'effervescence militaire était déjà perceptible. (FSvsb, p. 12)

Jorge Semprun avait quitté l'appartement familial au n° 12 de la calle Alfonso XI le 17 juillet 1936 pour les traditionnelles vacances d'été. La famille ne passait jamais l'été à Madrid, elle partait sur la côte basque. « À la fin du dernier été, celui de la guerre civile, nous n'étions pas revenus à Madrid, les événements nous ayant jetés dans l'exil, l'arrachement. Je n'étais pas revenu, je ne reverrai plus les grandes pièces aux meubles fantomatiques, recouverts de draps blancs comme des linceuls ». (EV, p. 198) Tout aura disparu :

Hors le souvenir, et l'imaginaire que celui-ci puisse encore mettre en branle, tout le reste à disparu de l'appartement de la rue Alfonso XI, abandonné aux housses blanches et à la naphthaline, pour les vacances de l'été 1936, dans un quartier résidentiel voué à la vindicte et au pillage populaire. [...] Pas un meuble, pas un seul objet, ni livre ni photo de familles, n'aura survécu à ce naufrage. (AVC, p. 47)

Jorge Semprun, âgé de douze ans alors, « empruntait la longue route de l'exil ». (Alg, p. 592) Un souvenir traumatisant. Enfoui. Remous. Mais rien n'affleure. Ou à peine. « Mes souvenirs de ces premières heures d'exil sont vagues, confus » (AVC, p. 192) : « Je me souviens vaguement du port de Bayonne, de l'arrivée du chalutier dans le port de Bayonne. Le chalutier avait accosté juste à côté de la grande place, il y avait des massifs de fleurs, des estivants. Nous regardions ces images de la vie d'avant ». (GV, p. 122) La vie d'avant l'exil. Remous. Une bribe du souvenir remonte à l'évocation d'un renouvellement de permis de séjour. Jorge Semprun est un « rouge espagnol » lui rappelle le fonctionnaire français. Un « rouge espagnol », une identité brandie pour humilier, pour ostraciser. Le rouge de l'anathème. Remous. Le souvenir se précise :

[...] sur le quai de Bayonne, je suis devenu rouge espagnol. Il y avait des massifs de fleurs, des tas d'estivants derrière les gendarmes, qui étaient venus voir débarquer les rouges espagnols. Nous avons été vaccinés et on nous a laissés débarquer. Les estivants regardaient les rouges espagnols et nous regardions les vitrines des boulangers. Nous regardions le pain blanc, les croissants dorés, toutes ces choses d'autrefois. Nous étions dépaysés, dans ce monde d'autrefois. (GV, p. 124)

Quelques pages plus loin, le narrateur revient encore sur l'arrivée à Bayonne en septembre 1936 : « [...] je me souviens de l'arrivée à Bayonne ». (GV, p. 154) Une arrivée en terre étrangère qui fait de lui un étranger, un exilé, un rouge espagnol. Cette nouvelle identité, une identité performative, il la découvre dans le regard de l'autre : « ils nous voyaient comme des rouges espagnols [...] ils avaient raison, nous étions des rouges espagnols, j'étais déjà un rouge espagnol sans le savoir ». (GV, p. 154) Une identité à forte connotation politique, une identité couleurs rouge et or. Rouge dominant. Une identité finalement revendiquée, fièrement affichée, comme les oriflammes qui flottaient aux quatorze fenêtres de l'appartement de la

calle Alfonso XI, fièrement accrochés par la mère pour fêter l'avènement de la II^e République en 1931. « Je n'ai plus cessé d'être un rouge espagnol ». (GV, p. 124) Mais pour évoquer la déréluction de l'exil de cet été 1936, la perte de repères, « les affres du déracinement » (QBD, p. 121), le « je » s'efface derrière un « nous » collectif, un « on » indistinct, communautaire. Histoire sans histoire. Ricochet. Presque vingt ans plus tard et quatre romans, le souvenir « enfantin de Bayonne, du jour où a commencé l'exil » (QBD, p. 118) est à nouveau évoqué, l'« histoire tournant toujours, obsessionnellement, comme les manèges des Luna Park de la mémoire, autour des mêmes thèmes » (QBD, p. 121) : « l'exil commence en réalité à Bayonne, à l'arrivée dans le port de Bayonne du chalutier basque *Galerna* qui transportait des réfugiés de Bilbao, fuyant les armées franquistes ». (QBD, p. 118) Ce souvenir emprunte le chemin de l'exil. Pas à pas. Après Bayonne, « juste une journée de passage », la deuxième étape se fait dans le village de Lestelle-Betharram. La famille Semprun a été recueillie par la famille Soutou. Mais, encore une fois, le souvenir reste collectif, superficiel, simplement factuel. Une succession d'épisodes narrés à la deuxième personne du pluriel : « Nous étions démunis de tout, en arrivant en exil, et la famille Soutou nous a recueillis ». (QBD, p. 119) Une image d'Epinal. « Image d'Epinal. Espace rassurant ». (EsEp, p. 29) « [...] Touchante image de l'enfant découvrant les angoisses de l'exil politique ». (QBD, 121) Une image sans affect, sans relief. Remous et ricochet n'altéreront pas vraiment cette image. Rien ne sera dit « des vérités les plus troubles et troublantes des souvenirs enfouis » (AVC, p. 53), ni dans cet opus, ni dans les suivants :

[...] Bayonne, où nous avons débarqué, en septembre 1936. On nous avait vaccinés, à la descente du chalutier Galerna. Il y avait les gendarmes et les estivants nous regardaient nous éparpiller, désorientés, sous les ombrages de l'esplanade, autour du kiosque à musique ». (AVC, p. 191)

L'image est cependant brisée. Une partie raconte le monde d'avant : les vacances, la musique, la légèreté, l'autre prend forme par contraste. L'une est colorée de fleurs, de couleurs vives, dorées, chaudes, l'autre, en négatif, n'est éclairée que par un petit point lumineux, un point rouge, « rouge espagnol ». Un point fixe. Un point c'est tout. Remous. Un an et un roman plus tard encore, le souvenir d'enfance refait surface, porté par les murmures d'Écho. Jorge Semprun a confié ce souvenir à Rafael Artigas, personnage principal d'un roman « fantasque », *L'Algarabie*. Caché derrière ce masque, libéré par le pouvoir infini de la fiction, il pourra parler des « vérités les plus intimes. De certaines d'entre elles du moi », montrer enfin le vrai sans dérobade. (AVC, p. 52) Mais même Rafael Artigas, ce double romanesque, cette fiction de soi, ne parvient pas à raconter le traumatisme de cet exil. C'est un autre personnage féminin d'origine hispanique qui prend la parole, un personnage qui répond au nom de Paula Négri³⁷⁷, un nom dans lequel résonnent l'Espagne, l'enfance et les tous premiers émois. Un merveilleux porte-parole :

Le 23 septembre 1936, il arrivait à Bayonne, venant de Bilbao, après une nuit de traversée le long des côtes du Pays Basque déjà occupé par les troupes franquistes, à bord d'un chalutier répondant au nom prédestiné de Galerna, ce qui veut dire orage. Et plus précisément orage d'été, en mer. Nom symbolique n'est-ce pas ? C'est sur la nuée de cet orage que l'enfant avait été déposé³⁷⁸ en terre étrangère : les liens de l'enfance avait été tranchés par la lame brillante de l'exil. [...] l'enfant qu'Artigas avait été se voyait mutilé de son enfance, plongé dans le monde, jeté dans le monde doublement étranger de l'exil et de la langue autre. (Alg, p. 459)

L'exil est décrit ici dans une rhétorique biblique. L'enfance ressemble à un paradis, « un paradis perdu ». (Mb, p. 128) Banni de l'Eden, l'enfant a tout perdu. Survient alors la fuite, la nuit. L'ennemi gronde menaçant, conquérant. L'enfant en danger de mort est déposé « en

³⁷⁷ Ce personnage fictif est presque l'homonyme de Pola Negri, une star du cinéma muet dont Jorge Semprun a vu le film *Mazurka* en 1935 à Madrid. L'actrice nourrira les fantasmes du très jeune garçon.

³⁷⁸ C'est nous qui soulignons.

terre étrangère ». Il sera sauvé : « elle prit pour lui une corbeille de papyrus qu'elle enduisit de bitume et de poix, y plaça l'enfant et la déposa dans les roseaux sur la rive du Fleuve³⁷⁹ ». L'enfant, « sauvé des eaux » sera de nulle part, « plongé dans le monde », son nouveau baptême fera de lui un citoyen du monde. La longue route de l'exode commençait. Rafaël Artigas mourra à la fin de ce roman. Assassiné. Sauvagement. Le souvenir de cet exil sera évoqué encore une fois dans *Adieu vive clarté*, très succinctement. Un souvenir à la deuxième personne du pluriel. « Après, c'est confus ». (AVC, p. 192)

3° « W » et les souvenirs d'enfance

Entre ricochets et remous, jeu d'échos et résonances, les souvenirs d'enfance parcellaires, parsemés, flottent. La mémoire semble avoir fait naufrage, mais quelques débris épars, à la dérive, surnagent. Les résistances feintes et/ou manifestes, les masques portés, les « je » masqués, les multiples versions adoptées, les corrections apportées, les surimpressions, les correspondances, les résonances, les leurres racontent cette pêche quasi impossible, une quête hasardeuse. « Et puis subitement, j'ai basculé dans le souvenir. Les eaux boueuses de la mémoire ont déferlé en moi comme si un barrage avait cédé quelque part en amont. (QBD, p. 237) Les rets se remplissent, pêle-mêle : « J'ai des éclats, des éclairs d'enfance, entiers, intacts dans la tête, moi aussi, comme tout le monde » (LB, p. 338) fait remarquer Serge Doubrovsky. « Désormais les souvenirs existent, fugaces ou tenaces, futiles ou pensants, mais rien ne les rassemble ». (WSE, p. 97)

³⁷⁹ L'Exode, « Jeunesse et vocation de Moïse », *La Bible de Jérusalem*, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998, p. 96.

3.1° La règle du je(u)

L'histoire n'a pas de sens, multiplier les petites histoires ne suffit pas à raconter une histoire : « je pourrais m'égrener ainsi en chapelets d'anecdotes, pendant des heures ». (LB, p. 346) Peut-être faudrait-il trier cette pêche en l'organisant autour de « scènes obligées », sorte de série idéale : « Je suis né, Mon père et ma mère, La maison, Le reste de la famille, Le premier souvenir, Le langage, Le monde extérieur, Les animaux, La mort, Les livres, La vocation, L'école, Le sexe, La fin de l'enfance³⁸⁰ ».

Georges Perec attraperait volontiers ces fils qui le rattacheraient à une enfance et esquisseraient une trame possible : « Tapons dans la topique : Quoi ? Qui ? Quand ? Où ? Comment ? Pourquoi ? » (JSN, p. 12) Pourquoi ne pas suivre cette règle du jeu ? « L'ordre chronologique est une façon pour celui qui écrit de montrer son emprise sur le désordre du monde » (QBD, p. 129) remarque Jorge Semprun. « On fait semblant d'être Dieu. Souvenez-vous : le premier jour Il créa ceci, le deuxième jour Il créa cela, et ainsi de suite ». (QBD, p. 129) Pourquoi ne pas « satisfaire à une règle quasi générale et que, du reste, je ne discute pas » (WSE, p. 15) précise Gaspard Winckler, le narrateur du récit fictif dans *W ou le souvenir d'enfance*, se proposant de relater chronologiquement ses origines ? « Après tout, une chronologie est le plus véridique et le moins prétentieux des récits » (LB, p. 333) constate Serge Doubrovsky, le narrateur qui se prête au jeu, prend ce fil, remonte le temps. Retour aux origines. Fil à fil, année par année, il surpique la trame :

22 mai 1928 – Naissance à Paris, dans une clinique du IX^e arrondissement, de Julien Doubrovsky, fils d'Israël Doubrovsky, tailleur d'habits, et de Marie Renée Weitzmann, sans profession (on appelait alors "sans profession" une femme qui avait exercé les fonctions de

³⁸⁰ Bruno Vercier, « Le mythe du premier souvenir : Loti, Leiris », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, 1975, p. 1033.

secrétaire et d'assistante de direction dans plusieurs cabinets d'affaires, dont un avocat international, et qui avait inventé une nouvelle méthode de sténo anglaise). Ses parents habitent 40, avenue Junot.

1929 – Premières attaques de nausée. [...]

1933 – Julien est admis dans les petites classes du lycée Racine, dont il est vite renvoyé. [...]

1934-36 – Classes au petit lycée Condorcet. Excellent élève, sauf en calcul. Le mode de pensée scientifique échappe complètement à Julien. Il lui restera toujours étranger.

1936 – L'avènement du Front populaire et la guerre d'Espagne frappent l'imagination de l'enfant, qui en entend sans cesse parler autour de lui par les membres de sa famille, passionnément engagés, dans les deux cas, du côté de la République.

1937-39 – Les événements extérieurs, accords de Munich, invasion de la Tchécoslovaquie, pacte germano-soviétique, défaite des républicains espagnols, prennent le pas sur les incidents de la vie familiale. L'Histoire, avec un grand H, domine et efface les petites histoires. [...] (LB, p. 335)

« Mais il faut quand même [...] étoffer » (LB, p. 335), constate le narrateur, broder autour de chaque motif, mettre un peu de couleurs, de relief. Un point de vue partagé par Jorge Semprun : « Peut-être faut-il être plus précis. La précision ne nuit pas à l'ordre chronologique ». (QBD, p. 118) Pas si facile, fait remarquer Georges Perec : « [...] je sais que si je classe, si j'inventorie, quelque part ailleurs il y aura des événements qui vont intervenir et brouiller cet ordre ». (JSN, p. 90-91) Désordre : il y a « la vie et le mode d'emploi », le « je » et « la règle du jeu que l'on se donne ». « Le paroxysme de la vie réelle [...] submerge, [...] détruit continuellement ce travail de mise en ordre [...] ». (JSN, p. 91) L'organisation du récit bouscule l'ordre du temps. Et puis « il n'y a rien de plus irréel que l'ordre chronologique. C'est une abstraction, une convention culturelle, une conquête de l'esprit géométrique » (QBD, p. 129) affirme le narrateur Jorge Semprun. « Dès que l'on raconte on truque. On transpose, on dispose. On pose ». (LB, p. 410) On reconstitue. Morceaux par morceaux. Pièces par pièces. Les pièces jonchent le sol par milliers. Quel morceau de puzzle

sélectionner, quel motif choisir, par où commencer ? Romans, mode d'emploi : « La règle du jeu, la loi du genre ». (LB, p. 360) Les morceaux semblent avoir été dessinés à dessein par un esprit retors et facétieux. « Parfois, trois, quatre, ou cinq de ces pièces se juxtaposaient avec une facilité déconcertante ; ensuite tout se bloquait [...] ». (LVME, p. 399) « Les morceaux de mon puzzle gambadent » (LB, p. 196) remarque Serge Doubrovsky. La mémoire est parcellaire et sélective. Une méthode pour Georges Perec paraît nécessaire, de la discipline indispensable : « ne pas se précipiter sur les pièces, [...], ne pas tenter de retrouver tout de suite [...] tel ou tel élément dont [on] croyait garder le souvenir intact ». (LVME, p. 398) Il convient de reconstituer les puzzles avec « une rigueur cartésienne : diviser les problèmes pour mieux les résoudre, les aborder dans l'ordre, éliminer les combinaisons improbables, poser ses pièces comme un joueur d'échecs qui construit sa stratégie inéluctable et imparable ». (LVME, p. 398) Georges Perec se saisit ainsi de la première pièce, un « petit morceau de bois » découpé en forme de « W » : « Le problème principal [est] de rester neutre, objectif, et surtout disponible, c'est-à-dire sans préjugés ». (LVME, p. 399) Comment construire un souvenir d'enfant ? Comment esquisser son motif ? Les pièces sont éparpillées. Examiner les pièces « une à une, systématiquement, les [prendre] dans ses mains, les [tourner] plusieurs fois dans tous les sens ». (LVME, p. 398) « Seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens ; considérée isolément une pièce d'un puzzle ne veut rien dire ». (LVME, p. 17) Jeu de construction : quelles autres pièces bordent la pièce W ?

3.2° « W »

Nous sommes en octobre 1967. Georges Perec est âgé de 31 ans, il a déjà obtenu le prix Renaudot pour son roman *Les Choses*. « Perec n'est plus l'hésitant poète : il a joui de la

reconnaissance d'un grand prix littéraire, et n'a point changé, sauf évidemment par son étrange costume de gourou et cette barbe qui, dans tous les sens, lui donne un visage oblique³⁸¹ ». Il est invité par Jean Duvignaud à participer à un congrès patronné par l'UNESCO sur le thème « Écriture et mass-média » : « on parlera des chances d'intervention de l'artiste, telles qu'elles ont été bouleversées par l'apparition des "mass media"³⁸² », précise son ancien professeur de philosophie. Le colloque international se déroulera à la fondation Cini, dans l'île San Giorgio, à Venise du 15 au 20 octobre. Georges Perec accepte. « Je dois prendre l'avion pour Venise [...] ». (LBO, n° 27) Sa communication porte sur le « défi que posent aux arts les mass-média³⁸³ ». Au moment de son départ pour Venise, Georges Perec travaille à un « vaste projet autobiographique s'articulant autour de quatre livres » : le premier « est un projet qui remonte à 1966, une sorte de roman familial racontant, sous la forme d'un dictionnaire biographique et d'un arbre généalogique éclaté, l'histoire de ma tante, de mon père et de mon oncle³⁸⁴ ». Il a ainsi déjà interrogé en février et mars 1967 sa tante Esther sur l'histoire de la famille, « la saga familiale » et sur son enfance. Sa petite histoire. À son arrivée à Venise, quelques mois plus tard, c'est l'autre Histoire, celle avec un grand H qui se rappelle à lui. Histoires croisées. La guerre et la Résistance sont évoquées³⁸⁵ par l'historien Jean Bloch-Michel lors du congrès. Sur l'autre rive du Canal Grande, le très vieux quartier juif et les traces du tout premier Ghetto créé en 1516³⁸⁶ évoquent également des fragments sombres de la grande Histoire. Entre petite et grande Histoire, dans le dédale des *calli* Georges Perec se promène. « *J'aime* : [...] Venise, [...], la dérive dans une ville

³⁸¹ Jean Duvignaud, *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 47.

³⁸² *Ibid.*, p. 47.

³⁸³ Georges Perec, *Entretiens et conférences I*, *op. cit.*, p. 95.

³⁸⁴ Georges Perec a écrit cela dans son « Programme de travail » en 1976, cité par Philippe Lejeune, « Les projets autobiographiques de Georges Perec », in *Parcours Perec*, *op. cit.*, p. 52.

³⁸⁵ « Le bourreau véritas », Philippe Lejeune, *Cahier Georges Perec II*, *op. cit.*, p. 137.

³⁸⁶ Sur décision du Conseil des Dix, une petite île du Cannaregio sur laquelle se trouvait une fonderie, un *geto* en dialecte vénitien, fut ceinturée. Les Juifs, rassemblés dans ce quartier, avaient le droit de sortir du Ghetto en journée mais devaient porter des insignes distinctifs. Ce Ghetto fut supprimé par Napoléon en 1797.

étrangère [...], les îles [...]»³⁸⁷ ». A-t-il eu le temps de découvrir quelques unes des multiples îles de la lagune ? A-t-il visité la Giudecca, une île où vécurent au XIII^e siècle des Juifs, des *giudei* ? Cette île qui porterait dans son nom les traces de la judaïté était aussi une île où furent relégués des nobles ayant entravé le cours de la justice au IX^e siècle. Gaspard Winckler, le héros et narrateur de la partie fictive de *W ou le souvenir d'enfance*, s'est rendu, raconte-t-il, sur l'île de la Giudecca à Venise. Si dans son témoignage écrit, il évoque la toponymie d'une autre île, l'île W, une île disparue, ses propos auraient aussi bien pu décrire l'étymologie populaire de l'île de la Giudecca : « La tradition fait remonter [au nom de *giudei*] le nom même de l'île ». (WSE, p. 94) Il se souvient et raconte : « Il y a... ans, à Venise, dans une gargote de la Giudecca, j'ai vu entrer un homme que j'ai cru reconnaître ». (WSE, p. 14) Gaspard Winckler n'a bien sûr pas pu reconnaître cet homme : l'île W a été engloutie, il n'y a plus aucun survivant, il est « le seul dépositaire » de cette histoire, la « seule mémoire vivante » (WSE, p. 14) d'un passé anéanti. Gaspard Winckler racontera cette histoire, c'est en tout cas ce qu'il affirme avoir décidé à Venise, sur cette île de la Giudecca. Témoigner se serait subitement imposé à lui comme une absolue nécessité. « Il y a sept ans, un soir à Venise, je me souvins tout à coup que cette histoire s'appelait "W" » (WSE, p. 18) raconte à son tour le narrateur Georges Perec dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*. Venise revient et insiste, entre fiction et réalité. La Sérénissime serait ainsi une étape décisive, non seulement pour le personnage Gaspard Winckler, son désir d'écriture et sa volonté de témoigner, mais également pour le narrateur Georges Perec et son travail d'anamnèse. Venise insiste encore, troisième occurrence, entre intelligence et sensation. Georges Perec, l'auteur, dans une lettre à Maurice Nadeau rédigée le 7 juillet 1969, évoque ainsi à son tour la Cité des Doges. Venise, dit-il, est une étape fondamentale, un point

³⁸⁷ Georges Perec, « J'aime, je n'aime pas pour continuer la série... », in *L'Arc* 76, p. 38-39.

de départ dans son retour à l'enfance, à la mémoire, au souvenir d'enfance. C'est à Venise qu'un souvenir d'enfance ou plus précisément un phantasme est subitement revenu à sa mémoire, l'intelligence étant impuissante, ou impropre quelquefois à ressusciter un passé enfoui. Son souvenir était enfermé dans sa mémoire : « Je l'avais complètement oublié ; il m'est revenu, un soir, à Venise en septembre 1967, où j'étais passablement saoul ». (JSN, p. 61) « Saoul » au point de chanceler ? Pourquoi Georges Perec a-t-il jugé nécessaire de rajouter ce détail « plat et prosaïque » dans sa lettre à Maurice Nadeau ? Précision simplement anecdotique ? Voulait-il implicitement suggérer qu'il était suffisamment saoul pour « tituber » comme sur des « pavés inégaux » ? « [...] je restais, quitte à faire rire la foule innombrable des wattmen, à tituber comme j'avais fait tout à l'heure, un pied sur le pavé plus élevé, l'autre pied sur le pavé plus bas³⁸⁸ » raconte le narrateur d'*À la recherche du temps perdu* dans *Le Temps retrouvé*. Marcel Proust évoque ici une démarche d'ivrogne, de celui qui perd le contrôle de ses mouvements et, ivre, chancelle. Cette vacillation est à l'origine dans *La Recherche* de l'apparition impromptue et soudaine d'un « souvenir involontaire ». C'est en trébuchant accidentellement sur les pavés de la cour de Guermantes que le narrateur se remémore une sensation analogue vécue jadis dans la cour du Baptistère de Saint-Marc à Venise, un moment ancien, oublié, subitement restitué. « [...] en effet dans la recherche proustienne on se cherche et on se trouve dans cet instant de la coalescence où le passé et le présent se rejoignent et se conjoignent dans la présence », précise Serge Doubrovsky, le personnage, dans son rôle de professeur. (Fs, p. 467) Georges Perec a-t-il cherché à s'approprier pour son projet autobiographique l'expérience proustienne de la remémoration pour ensuite jouer à la subvertir, voire la travestir ? Faux pas ou pas de deux posé sur des pavés ? Mise en scène volontaire ou apparition fortuite d'une mémoire involontaire ?

³⁸⁸ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 446.

Venise³⁸⁹ devait figurer dans la partie critique, le troisième texte théorique de *W ou le souvenir d'enfance*. Prenons ce petit morceau de puzzle, habilement caché et volontairement déplacé, et examinons encore ses côtés.

Tout d'abord, retour sur un autre voyage à Venise, puis petite histoire de pas emboîtés et emmêlés entre agacement et admiration. La Cité des Doges tient une place à part dans *La Recherche*. La Sérénissime est très étroitement liée à la mère de Marcel Proust : « Ma mère m'avait emmené passer quelques semaines à Venise [...] »³⁹⁰. Début mai 1900, Marcel Proust et sa mère arrivent à Venise, un voyage placé sous la tutelle intellectuelle de Ruskin, « l'homme de génie » et sur les traces de son ouvrage, *The Stones of Venice* : « [...] Maman me lisait la description éblouissante que Ruskin en donne, la comparant tour à tour aux rochers de corail de la mer des Indes et à une opale³⁹¹ ». Marcel Proust est alors âgé de 29 ans, il est chroniqueur, traducteur, critique, mais « Marcel n'est pas encore écrivain³⁹² ». « Nous allions vers Saint-Marc où je copiais les mosaïques du baptistère, ma mère m'ayant jeté un châle contre la fraîcheur, foulant tous deux la mosaïque de marbre et de verre, les dalles inégales du pavement³⁹³ ». Marcel Proust reviendra sur son séjour vénitien très étroitement associé à la présence aimante de sa mère dans ce qu'il présentera neuf ans plus tard comme « un véritable roman et un roman extrêmement impudique en certaines parties. Un des principaux personnages est homosexuel³⁹⁴ ». *Contre Sainte-Beuve*³⁹⁵ dit-il : « serait une tentative originale, audacieuse, parce qu'il comprendrait une partie autobiographique, la

³⁸⁹ Georges Perec, *Cahier noir*, publié par Philippe Lejeune dans *Textuel*, n° 21 (1988), p. 150-151.

³⁹⁰ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue, III, op. cit.*, p. 202.

³⁹¹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, coll. « Folio essais », p. 112.

³⁹² Nous avons repris en la transformant légèrement la phrase de Gérard Genette résumant succinctement *La Recherche* : « Marcel devient écrivain », *Figures III*, Paris, Seuil, p. 237.

³⁹³ Marcel Proust, *Cahier 48*, f° 62 r°.

³⁹⁴ Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996, p. 623.

³⁹⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve, op. cit.* Ce roman est paru vingt sept ans après le séjour vénitien dont il reprend les moments essentiels. Il sera publié cinq ans après la mort de l'auteur. À l'origine, les cahiers sur lesquels Marcel Proust a rédigé cet « essai » sont au nombre de dix soit près de sept cent pages pour l'ensemble. Les cahiers ont servi de support à toute l'écriture de la *Recherche*.

présence maternelle, et une partie théorique³⁹⁶ ». Marcel Proust écrit à Alfred Valette, le directeur du *Mercure de France*, pour lui proposer de publier en feuilleton la partie roman de son ouvrage : « consentiriez-vous à me donner à partir du 1^{er} ou 15 octobre, trente (ou plus ce serait mieux) pages d'un *Mercure* dans tous les numéros jusqu'à fin janvier, ce qui ferait à peu près 250 ou 300 pages de volume³⁹⁷ ». Alfred Valette refusera. Un peu plus tard, Gaston Calmette proposera de « publier la partie romanesque de l'ouvrage – hormis les "inconvenances" – en feuilleton dans le *Figaro*³⁹⁸ ». Une indécatesse de Marcel Proust le fera revenir sur sa promesse.

Néanmoins l'idée d'un feuilleton continue à me paraître fascinante [...]. En admettant qu'une livraison quotidienne est trop contraignante, on pourrait penser à une publication hebdomadaire, ou bimensuelle. Si cette idée vous souriait, pensez-vous que ce puisse être intéressant pour La Quinzaine ? (JSN, p. 64)

demande Georges Perec à Maurice Nadeau, son éditeur, en évoquant la partie romanesque de *W*, « un roman d'aventures, un roman de voyages, un roman d'éducation ». (JSN, p. 62) Nous sommes en juillet 1969. Georges Perec envisage alors d'écrire à partir de la résurgence de son souvenir d'enfance à Venise un roman-feuilleton. Mais il ne veut pas d'un feuilleton déjà écrit, son projet se veut un « work in progress », placé sous le signe de la contrainte. Il refuse le confort d'« un découpage *a posteriori* comme le sont aujourd'hui la plupart des feuilletons ». (JSN, p. 63) L'écriture doit comporter un risque soulignait déjà l'OuLiPien à l'occasion du colloque vénitien. L'écrivain ne peut plus vivre « dans le silence de son cabinet, parfois tapissé de liège³⁹⁹ ». Une petite flèche décochée depuis Venise en direction du 102, boulevard Haussmann, où se trouvait la chambre capitonnée de liège dans laquelle écrivait

³⁹⁶ Jean-Yves Tadié, *op. cit.*, p. 621.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 623.

³⁹⁸ Michel Erman, *Marcel Proust*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994, p. 150.

³⁹⁹ Georges Perec, « Écriture et mass-media », *Preuves*, n°202, déc. 1967. Communication donnée au colloque « Mass media et création imaginaire » qui s'est tenu à la Fondation Cini de Venise du 15 au 20 octobre 1967.

Marcel Proust. Pourquoi évoquer cette célèbre chambre plutôt que la traditionnelle tour d'ivoire, ou encore la position désengagée des Nouveaux Romanciers « vivant dans un monde clos, hors du temps, de l'histoire⁴⁰⁰ » ? Marcel Proust ne peut être dissocié de certains lieux, Balbec, Combray, Venise racontent l'homme autant que l'homme les raconte. De plus, comme la communication faite à Venise le laisse entendre, Georges Perec est sans doute un peu agacé par « l'homme d'un autre temps, adhérant à un credo spiritualiste et esthétique devenu inapplicable⁴⁰¹ », mais l'homme de la belle époque est également l'inventeur d'une nouvelle forme d'écriture de soi qui ne peut le laisser indifférent au moment du développement de son « vaste projet autobiographique ». *Un homme qui dort* est paru en 1967, Georges Perec a emprunté à Marcel Proust « le titre sinon la matière de l'œuvre [...]. Il se souvient sans doute en effet d'une phrase du début de *Du côté de chez Swann* : “un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes”⁴⁰² ». En plus du titre de son roman, Georges Perec est encore redevable à Marcel Proust de l'essence d'un autre projet, conçu en 1968, « une sorte d'autobiographie vespérale⁴⁰³ » (JSN, p. 61) dans laquelle il recenserait les différentes chambres dans lesquelles il a dormi. Un projet qui « ne voudrait rien être d'autre que le strict développement des paragraphes 6 et 7 du premier chapitre de la première partie “Combray” du premier volume (*Du côté de chez Swann*) d'*À la recherche du temps perdu* ». Car Georges Perec possède lui aussi « une mémoire exceptionnelle » :

[...] je la crois même assez prodigieuse [...] il me suffit, lorsque je suis couché, de fermer les yeux et de penser avec un minimum d'application à un lieu donné pour que presque

⁴⁰⁰ Georges Perec, « Le Nouveau Roman et le refus du réel », in *L.G. une aventure des années soixante*, op. cit., p. 42.

⁴⁰¹ Marie Miguët, « Sentiments filiaux d'un prétendu parricide : Perec », in *Poétique*, op.cit., p. 138.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 138.

⁴⁰³ *Lieux où j'ai dormi* est resté inachevé au moment de la mort de Georges Perec en 1982. Georges Perec avait déjà mentionné dans un programme de travail de début des années soixante un projet intitulé : « Lieux où j'ai couché ». Ce programme, intitulé « Auto-portrait », se trouve dans le fonds privé Georges Perec (folio 119,12) ; il n'est pas daté mais selon Philippe Lejeune il aurait été établi entre 1961 et 1964 (Philippe Lejeune, *La Mémoire et l'Oblique. Georges Perec, autobiographe*, op. cit., p. 30).

instantanément tous les détails de la chambre, l'emplacement de portes et des fenêtres, la disposition des meubles me reviennent en mémoire, pour que, plus précisément encore, je ressente la sensation presque physique d'être à nouveau couché dans cette chambre (EsEp, p. 43).

Lui aussi a été frappé par les fulgurances d'une mémoire retrouvée, lui aussi a été heurté par quelques éclats de souvenirs, lui aussi veut se recréer une mémoire, mais sa version est bien plus prosaïque. Le temps des comtesses est révolu, on ne boit plus le thé l'après-midi dans des salons feutrés, c'est en sortant d'un bar, le soir, « passablement saoul », que ce phantasme lui est réapparu. Un phantasme qu'il avait « abondamment développé, vers douze-treize ans, au cours d'une première psychothérapie » avec Françoise Dolto :

W est une île, quelque part dans la Terre de Feu. Il y vit une race d'athlètes vêtus de survêtements blancs porteurs d'un grand W noir. C'est à peu près tout ce dont je me souviens. Mais je sais que j'ai beaucoup raconté W (par la parole ou le dessin) et que je peux, aujourd'hui, racontant W, raconter mon enfance. (JSN p. 61-62)

Analysons maintenant le dernier côté de notre pièce de puzzle, une pièce retorse, à facettes multiples, trompeuses. La dernière facette borde l'enfance, le sport se trouve en toile de fond. Le 7 août 1940 est créé le Commissariat général à l'Éducation générale et sportive sous la direction de Jean Borotra : « Pour faire une jeunesse virile, je compte sur l'ardeur et l'enthousiasme des moins de seize ans. Plus de chétifs, plus de malingres, plus de grassouilleux, plus de poules mouillées ! Les jeunes Français seront sains, vigoureux, bien portants et de belle humeur⁴⁰⁴ ». *Maréchal-nous-voilà-devant-toi-le-sauveur-de-la-France* « [...] prof de gym en tête en tête, queue leu leu des copains qui cavale après lui » (LPC, p. 32) raconte Serge Doubrovsky évoquant le printemps 1943. Le commissariat « fonctionna

⁴⁰⁴ Appel lancé par Jean Borotra le 22 août à Clermont-Ferrand. Cité par Gilles Ragache, *Les enfants de la guerre*, Paris, Librairie Académique Perrin, coll. « Terre d'histoire », 1997, p. 63.

tout au long de l'épisode vichyste⁴⁰⁵ » souligne Hans Hartje. Il fallait « rendre à la race française santé, courage, discipline⁴⁰⁶ » et imposer un nouvel « ordre moral » à la jeunesse :

Il y avait à la base de notre système éducatif une illusion profonde : c'était de croire qu'il suffit d'instruire les esprits pour former les cœurs et pour tremper les caractères [...] Nous nous attacherons à détruire le funeste prestige d'une pseudo-culture purement livresque, conseillère de paresse et génératrice d'inutilité [...] La formation d'une jeunesse sportive répond à une partie de ce problème.

Georges Perec est alors âgé de 4 ans. Pétain lance des appels radiophoniques depuis les salles de classe, il vante les mérites des « connaissances concrètes, du travail manuel, du dessin et du sport ». Quelle sera l'influence de cette « révolution nationale » au cours de la courte scolarité de Georges Perec à Belleville ? Un an plus tard, lorsque ce dernier arrive par un convoi de la Croix-Rouge à Grenoble, il n'a plus que la peau sur les os. Il est difficile de se nourrir : « La dent toujours creuse, finit par vous faire des os sans calcaire [...] Des miettes de biscotte, avec un soupçon de confiture. Serait un rêve. Rutabagas bouillis sans beurre, des délices depuis longtemps évanouies ». (LB, p. 261) Comment faire faire du sport à des enfants sous-alimentés ? Où ces enfants peuvent-ils « puiser dans un ultime détachement l'énergie qui [...] permettra d'arracher la victoire [...] » ? (WSE, p. 127) « Croix-Rouge Transfert/infirmière m'amène à Grenoble/Sous-alimenté Rachitique⁴⁰⁷ » disent les notes prises par Georges Perec lors de ses entretiens avec sa tante en 1967. Réfugié à Villard-de-Lans, son alimentation sera plus équilibrée. La vie du jeune écolier a-t-elle été marquée alors par son éducation sportive ? Le narrateur évoque la « fierté qu' [il] a dû ressentir [enfant] au terme de ce modeste exploit » (WSE, p. 110) : escalader un rocher. Ses souvenirs évoquent

⁴⁰⁵ Hans Hartje « W et l'histoire d'une enfance en France », in *Georges Perec et l'histoire*, Actes du colloque international, Université de Copenhague du 30 avril au 1^{er} mai 1998, *Études romanes* 46, p. 57.

⁴⁰⁶ Ces termes ont été utilisés par Philippe Pétain, le 15 août 1940, cité par Jean-Louis Gay-Lescot, *Sport et éducation sous Vichy (1940-1944)*, PUL, 1991, p. 23.

⁴⁰⁷ [FP 69,6], cité par David Bellos, in *Georges Perec, une vie dans les mots, op. cit.*, p. 85.

les « sports d'hiver », et plus particulièrement les sports « nordiques » : Georges Perec faisait ainsi du patin à glace (WSE, p. 112), du ski, (WSE, p.142), du bobsleigh. (WSE, p. 184) « À l'échelon national il a été mis en place à peu près partout des responsables nationaux ayant déjà une bonne expérience en matière d'éducation physique. Ils ont pour la plupart suivi un stage de mise au point et de perfectionnement à Boulouris⁴⁰⁸ ». Hans Hartje fait remarquer qu'une des « rares personnalités pédagogiques dont [...] se souviennent [Georges Perec] est précisément un professeur de gymnastique⁴⁰⁹ ». La référence au professeur de gymnastique apparaît ainsi à trois reprises. (WSE, p. 154-155)

Georges Perec après la guerre en 1946 commence ses études secondaires au lycée Claude-Bernard : « 1946, le lycée Claude-Bernard, la 6^e, le latin ; 1948, le grec ». (WSE, p. 183) Ce lycée n'est pas loin du Parc des Princes et de la rue de l'assomption, de nombreux événements sportifs s'y sont déroulés. Ils ont sans doute rythmé une partie de l'enfance du petit « Jojo », ce sont des événements repères :

[...] pour la génération des Français nés dans les années 30, les repères indestructibles de la chronologie sont ceux des Tours de France, du Tournoi des Cinq Nations, des Bordeaux-Paris, des Coupes de France de Football, des championnats du monde de boxe, des Jeux olympiques de Berlin, Londres, Helsinki et Melbourne, et nullement ceux des grands événements politiques du temps. L'année 1947, pour notre mémoire embrumée, n'est pas celle du départ du Général de Gaulle ou des ministres communistes, mais celle d'un Bordeaux-Paris qui vit l'effondrement du leader dans la vallée de Chevreuse, et, surtout d'un Tour de France, dont la dernière étape fut marquée par une renversante échappée et par un renversement de situation qui effara la France profonde, avide d'épopée et de satisfactions patriotiques que la Deuxième Guerre mondiale lui avait refusées⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ *Les Cahiers de l'information*, n°3, 1942. Cité par Gilles Ragache, *Les enfants de la guerre*, op. cit., p. 64.

⁴⁰⁹ Hans Hartje, « W et l'histoire d'une enfance en France », in *Georges Perec et l'histoire*, op. cit., p. 55.

⁴¹⁰ Jacques Lecarme, « La page des sports », in *Magazine Littéraire*, décembre 1993, n° 316.

Une quarantaine d'événements parmi la litanie des souvenirs évoqués dans le recueil *Je me souviens* possède ainsi un lien avec le sport, ce sont les souvenirs les plus nombreux : « Je me souviens du match Cerdan-Dauthuille ». (JMS, p. 21) Tous ces héros aux corps musclés, tous ces hommes virils et puissants pourraient être des images du père imaginaire, d'un père rêvé, des héros de substitution. Pourquoi Georges Perec évoque-t-il ce match de boxe qui n'a jamais existé ? Marcel Cerdan est mort dans un tragique accident d'avion. « Mon père était mort d'une mort idiote [...] » (WSE, p. 48) racontera le narrateur Georges Perec. Le petit Georges, véritable stratège militaire, invente des batailles, rêveries éveillées mettant en scène la mort du père, ce héros : « J'imaginai pour mon père plusieurs morts glorieuses. La plus belle était qu'il avait été fauché par un tir de mitrailleuses alors qu'estafette il portait au général Huntelle le message de la victoire ». (WSE, p. 48) Trois fois la semaine se souvient Georges Perec, alors qu'il était au lycée, il achetait avec l'argent destiné à son transport scolaire, des soldats de terre. Un jour, « voyant en vitrine un soldat accroupi porteur d'un téléphone de campagne, je me souvins que mon père était dans les transmissions et ce soldat acheté dès le lendemain, devint le centre habituel des opérations stratégiques ou tactiques que j'entreprenais avec ma petite armée ». (WSE, p. 48) Le petit Georges dessine des histoires héroïques : des « athlètes⁴¹¹ », « des machines de guerre, engins de mort, avions et véhicules aux mécanismes improbables » couvrent ainsi des « cahiers entiers ». (WSE, p. 97) La guerre est déclarée, les enfants font leur guerre, en images : « Je dessine des armadas de blindés qui foncent, tourelles dardées de l'avant [...] » (LB, p. 149) raconte Serge Doubrovsky :

je veux être soldat *à quoi je joue dans mon enfance* *planté devant la glace j'agite le sabre*
recourbé l'espèce de cimetière de mon père *me suis fait un casque comme j'ai pu* *un*

⁴¹¹ Sur un dessin retrouvé, le boxeur dessiné, malgré sa carrure et sa force physique apparente semble paradoxalement fragile. Il a la tête légèrement penchée vers la droite. Ce petit détail, insignifiant, évoque une photo de Georges Perec et de sa mère : « J'ai de grandes oreilles, un petit sourire triste et la tête légèrement penchée vers la gauche ». (WSE, p. 75)

*couvercle de casserole pour bouclier je me bats des heures et des heures en face de la glace
cinq ans six ans sais plus.* (UHP, p. 407)

Face à face. Pancrace. Georges Perec a retrouvé « quelques-uns des dessins⁴¹² [...] faits vers treize ans » (WSE, p. 19), des dessins qui composent W, une histoire qui « n'a jamais été écrite⁴¹³ » précise Philippe Lejeune, « (Perec en parle toujours comme d'un récit fait par la parole et par le dessin) ». Mais pourquoi Georges Perec a-t-il intitulé son histoire « W » ? Qu'est-ce qui a pu motiver le petit Georges à choisir cette lettre de l'alphabet ? W fait partie des quatre dernières lettres de l'alphabet : WXYZ. Étranges graphèmes qui au mystère du signe associent un plaisir énumératif. WXYZ. Ces signes graphiques sont peu usités. Les mots comportant ces lettres sont rares. Dans la petite histoire de Georges Perec, la lettre W apparaît cependant trois fois. Elle est tout d'abord le signe de l'origine. W n'est pas une lettre française. Elle désigne une provenance, un lieu de naissance, Isie Perec, le père de Georges Perec est né à Lubarto^W⁴¹⁴, W dit la Pologne, W dit le père, W dit aussi la mère, le nom de jeune fille de Cyrla Perec est Szule^Wicz. « J'ai fait trois fautes d'orthographe dans la seule transcription de ce nom : Szulewicz au lieu de Schulevitz ». (WSE, p. 46) W raconte implicitement et par métonymie le départ, l'émigration, mais W raconte aussi le retour. « Elle revit son pays natal avant de mourir ». (WSE, p. 53) W est le signe graphique de la tragédie, la marque de la fin. Cyrla Perec fut déportée à Ausch^Witz, « Elle mourut sans avoir compris ». (WSE, p. 53) Georges Perec prit-il conscience de l'écho et de la résonnance de cette lettre W dans son histoire ? Choix volontaire ou inscription inconsciente ? Les athlètes

⁴¹² Quatre de ces dessins ont été retrouvés. Nous pouvons en voir deux illustrations, la première est reproduite dans l'ouvrage de Claude Burgelin, *Georges Perec*, Éditions du Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 155. La deuxième est reproduite dans l'ouvrage de David Bellos, *Georges Perec, Une vie dans les mots*, op. cit., p. 117.

⁴¹³ Philippe Lejeune, « *Le bourreau veritas* », *Cahier Georges Perec II*, op. cit., p. 136.

⁴¹⁴ C'est nous qui soulignons ce W ainsi que les deux suivants.

qu'il dessine alors et qui composent l'histoire « W » vivent quelque part en Terre de Feu sur une île nommée W, ils sont habillés « de survêtements blancs porteurs d'un grand W noir ». (JSN, p. 62) La lettre W insiste entre fiction et réalité : « il juxtaposait les pièces à toute allure, sans jamais se tromper, retrouvant sous tous les détails et artifices qui prétendaient les masquer, telle griffe minuscule, tel imperceptible fil rouge [...] » (LVME, p. 404). Autour de la pièce centrale W, s'imbriquent ainsi Venise, Proust, la mère, le père, la mémoire, la guerre, les origines, l'identité, la tragédie, le sport, le combat. Pièces par pièces, W, le souvenir d'enfance se reconstitue.

3.3° « Je » de piste

« Cerf-volant d'images, je tire les fils ». Trouver le fil et ne pas le perdre. Les souvenirs d'enfance de Serge Doubrovsky se perdent dans les dédales d'un labyrinthe. Retrouver les souvenirs d'enfance, c'est accepter un étrange « Je » de piste. L'auteur lui-même avoue se perdre : « Moi dans mes dédales, je peux me perdre ». (AV, p. 220) Dédales de couloirs qui défilent. S'accrocher au fil de soi pour remonter à l'origine : « J'ai trois ans, mon plus vieux souvenir » : « Zigzags de lueurs qui me sillonnent les yeux, m'aveuglent, hoquets suffocants, j'étouffe, j'halète, je vais mourir. Dans la salle d'opération pour ma hernie, on vient de me poser sur le nez un tampon de chloroforme ». (LB, p. 345) Au commencement était la maladie :

1929 – Premières attaques de nausée. (L'enfant rejette obstinément les purées et les compotes que sa mère s'ingénie à préparer et, pour dire le mot, il les vomit. Ou alors, il les restitue d'une autre manière, encore plus fluide. C'est l'époque des docteurs Renard et Léonetti). (LB, p. 333-334)

La maladie raconte l'enfance autant que l'enfant. Ce fil, l'adulte ne peut pas le lâcher. Enfant, il a été emmaillotté avec : « forceps, fièvre, phlébite, disait, *ta naissance a été le pire jour de ma vie* ». (LPC, p. 280) Avant l'être, déjà, il y avait la maladie. La maladie précède l'existence. La maladie est essence. « Ma mère qui répète, tu sais qu'est-ce que j'ai souffert [...] J'ai eu beaucoup de mal à m'en remettre ». (LB, p. 231) La maladie devient ainsi le fil de la vie. Presque un viatique. « Fais ah ! [...] Ça te fait mal là ? » (Fs, p. 52) « Aïe ! ENFIN. Ça y est. J'ai eu mal. Sauvé ». (Fs, p. 52) Toujours sur le fil du rasoir, l'être tutoie le néant jusqu'à la nausée : « SANTÉ, jamais su ce que c'est, lait maternel, premières purées, pas de petits pots tout préparés à l'époque genre Gerber, me rendaient malade, ce qu'on me donnait, je le rejetais aussitôt ». (LPC, p. 205) Ce fil ténu auquel l'adulte reste encore emmêlé retisse une enfance en lambeau : « sarabande des symptômes farandole des douleurs c'est la bamboula des bobos » (Fs, p. 57) et la « queue-leu-leu des toubibs ». (LB, p. 146) Les maladies évoquées sont comme un dictame appliqué sur une mémoire abimée, trouée. L'enfance, frictionnée, lentement reprend vie. Réanimation. Des personnages prennent corps. Remue-ménage dans les dédales. Au coin d'une scène, les coulisses s'animent. Le Dr Léonetti entre en scène :

Comme au théâtre, avant le lever du rideau. Après les trois coups. La porte s'ouvre. Calvitie blonde, une couronne duveteuse autour, dessous les yeux bleus. La main tendue, sourire sec. [...] Cravate sobre, il porte un beau complet marron. Cabinet, il tire le rideau de velours. (Fs, p. 52)

Entracte. « La porte s'ouvre. Renard, il a la légion d'honneur. Plus vieux que Léonetti, l'air plus sévère. En complet noir ». (Fs, p. 55) Entre une scène d'exposition et une exposition thématique, la pièce commence :

les piqûres, horreur. Dans le gras du bras, le mou des fesses. Les infirmières qui enfoncent une seringue comme une épée. Celles qui jettent l'aiguille comme une flèche. Tir à l'arc. Moi la cible. [...]. On m'a emmené d'urgence. Léonetti en vacances. Chez Renard. Soudain comme ça. C'est venu. Là à la gorge. Dans le gosier. Stop. Passe plus, descend plus. La nourriture, impossible d'avaler. Peux pas, j'essaie. Inutile, bloqué. Maman s'affole. Même Papa. C'est grave. (Fs, p. 54)

Les trois protagonistes occupent maintenant le devant de la scène. À droite, le père. Incarnation de l'ordre et de l'autorité, « Père autoritaire mais juste ». (Fs, p. 251) « Il a pris son air sévère. [...] Il a le menton mauvais, les lèvres durcies ». (Fs, p. 54) À gauche, la mère, « maman », figure de l'amour, de la dévotion, « mère aimante dévouée au-delà du dicible ». (Fs, p. 251) Au centre, le jeune héros, Julien, « plutôt petit pour [son] âge, santé fragile, un assidu du Dr Weyl ». (LPC, p. 33) La mère est « objet absolu d'amour » (LB, p. 341) pour le fils. Le père « est l'empêcheur de danser en rond avec [la] mère ». (LB, p. 341) Comment Julien va-t-il pouvoir écarter son rival ? « Carré des épaules, petit mais musclé en diable, soulève un haltère de cinquante kilos d'une main » (LB, p. 142), le père c'est « un HOMME, un vrai, un « MENSCH » (LPC, p. 328), il est inattaquable. Si le fils veut régner, une seule solution, diviser : « *Tiens mon coco, je t'ai apporté une tarte aux cerises, n'en parle pas à ton papa* ». (LB, p. 341) Une brèche s'entrouvre. La victoire est peut-être possible. La stratégie inconsciemment se précise. La nourriture peut être une arme redoutable : « Fruits rouges, pour moi, fruit défendu ». (Fs, p. 51) Elle peut provoquer des maladies : « *pas de fruits rouges à cause de l'urticaire* ». (LPC, p. 142) Malade, le fils peut attirer sur soi le regard et surtout captiver l'attention de la mère aimée jusqu'à la pousser à affronter la marmoréenne figure paternelle : « *Mais, Zizi,* (« ma mère appelle mon père Zizi, pour Isidore » (LB, p. 143), *tu sais bien qu'il a eu sa crise de foie la semaine dernière, il est trop tôt encore pour* ». (LB, p. 142) Le drame se noue. Dernier acte. Sur scène : le père, la mère, le fils, « du pain et du

beurre frais ». Dans les coulisses, en retrait, attendant un éventuel signal, le docteur Renard et sa pharmacopée :

« Avale ». Quand c'est le père. J'obtempère. J'ingurgite. Je déglutis. Je dégorge. Je dégobille. Ça dégouline. « Eh bien, il restera sans manger. » Sentence. Condamné à mort. Sans manger, comment qu'on peut vivre. Je chiale. « Voyons, Zizi, on ne peut pas laisser cet enfant dans cet état, il faut l'emmener voir Renard. » Le père fronce le sourcil. « Je te défends, Nénette. Il mangera quand il aura faim. » J'ai faim, bon sang. Pas ça qui manque. Peux pas bouffer. Pas ma faute. Un cran d'arrêt. Passe pas. Ferai pas long feu. Fichu. On m'enterre. Mes os tombent en poussière. Et ce salaud qui ne veut pas que je voie un toubib. [...] « Zizi, j'y vais. » C'était péremptoire. Au père. Maman le lui a pas envoyé dire. Il a rien dit. « Viens, poupele meins ». (Fs, p. 55)

La victoire est manifeste. L'autorité a été bafouée, le père, « ce salaud » est vaincu, la mère s'est rangée aux côtes du fils, du « poupele ». Le « toubib », tel l'oracle, sera donc consulté. « *Nous allons voir, madame* ». (Fs, p. 55) Le cas est grave. Le malade régurgite également le comprimé administré par le docteur. Le cas est désespéré. Ultime recours : le docteur Renard dépose alors sur sa table à des fins thérapeutiques « une seringue. Aiguille épaisse comme le petit doigt » (Fs, p. 58) et un « chausson aux pommes, enrobé de papier de soie » acheté un peu plus tôt sur prescription par une maman empressée. « Renard assis. Regard fixe. Maman m'épie. [...] Je mords un morceau ». (Fs, p. 56) Goulot d'étranglement, l'étouffement menace et ...« ça passe ». « À cinq ans, je ne pouvais plus avaler, gosier bouché, on a pris le docteur Renard pour plombier. (Fs, p. 190) Rideau.

La maladie est un merveilleux antidote. « Une pilule. Un comprimé. Une ampoule. Une poudre. Des granulés. Quelque-chose ». (Fs, p. 55) Elle excite les associations mémorielles. « *Prendre le matin à jeun une ampoule de* ». (Fs, p. 53) L'effet est dopant. « *À chaque repas, croquer deux cuillérées à café de* ». (Fs, p. 53) Le flux de conscience

s'accélère. À contre-fil, l'enfance se tisse. L'enfant maladif accroche l'enfant poussif. Dans ce motif un enfant « pas très sportif » (Fs, p. 30) se prend les pieds. « En sport, je suis empoté » (LB, p. 144), « je suis nul en gym ». (LPC, p. 33) Une autre pièce se confectionne. La trame surpique les mêmes points. Retour des trois protagonistes précédents : le père, la mère et le fils dans la canonique configuration du triangle œdipien. « *Mon petit gars, c'est samedi, dépêche-toi, nous allons à Molitor* ». (LB, p. 142) Le ton est donné : « je ferai de toi un homme » (LB, p. 144), l'assertion est performative. Chez le père, dire, c'est faire. Que faire ? « moi voulait pas à six ans peur [...] *et si tu ne fais pas ce que je te* » Même soumission de façade de la part du fils à l'autorité du père : « Avec mon père, on obtempère ». (LB, p. 142) Mais l'eau ça « entre dans la bouche, vous poisse la langue. (LB, p. 144) À nouveau une brèche apparaît, « pas bon, les paupières rouges, l'irritation [...] ça brûle les yeux ». (LB, p. 144) Quêter le regard de la mère, l'appui implicite, explicite, attendre le geste salvateur : « approche, que je te mette des gouttes » (LB, p. 144), et « ne nage que là où tu as pied. Après, on peut avoir une crampe ». (Fs, p. 203) « *je déteste les femmelettes [...] allez grimpe sur la selle en route* » (LB, p. 144) vitupère le père « avec la voix qui commande (Fs, p. 54). « Monter en vélo, d'accord, mais si on fait une chute » (LB, p. 144), « vélo on tombe ». (Fs, p. 249) « en selle *et si tu ne veux pas je* ». (Fs, p. 219) Le soutien de la mère insidieusement va dépasser les attentes du fils. Tout d'abord préventif, il deviendra progressivement coercitif. La pratique sportive est génératrice de risques multiples et variés. Attention danger. Hantises et angoisses balisent le parcours : « *Avant de traverser regarde bien mon petit. Les voitures arrivent très vite [...]* Ne jamais descendre d'un train en marche. *Tu te casseras une jambe* ». (Fs, p. 203) « Le métro peut tomber en panne entre deux stations » (Fs, p. 203), l'asphyxie menace. La mère, fil à fil, protège son enfant en l'enveloppant dans un cocon, « un cocon de chair qui vous enrobe ». (LB, p. 190) Impossible de se dérober, « on ne

peut jamais sortir ». (LB, p. 190) Le dédale de couloirs défile. L'enfant pas très sportif se prend alors les pieds, un enfant craintif se terre : « Fils froussard ». (Fs, p. 51) « obscurité on ne sait pas au fond trouver quoi me force tout seul à avancer ». (Fs, p. 250) Le labyrinthe est sombre, presque noir : « old fear peur de marcher dans le jardin la nuit ». (Fs, p. 205) Les vieilles peurs resurgissent. Accroché au fil ténu, un défilé de mauvaises mines commence : les visages enfarinés des clowns blancs au cirque d'Hiver, Julien est alors âgé de 5 ans, « la tête [du père] », gonflée par la colère. Rideau.

En tirant sur ce fil, en s'accrochant au hasard de la trame à ses multiples ramifications, le narrateur n'esquisse pas un « W », mais brode quatre lettres F I L S. Souvenirs d'enfance. C'est autour de ce substantif homophone que Serge Doubrovsky tisse son œuvre. Ce terme équivoque a finalement été retenu comme titre⁴¹⁵ du deuxième opus. Fils et fils. L'ambiguïté est générique et paradigmatique. « Fils » désigne tout d'abord ces fils auxquels l'auteur reste accroché, ces fils qu'il déroule, démêle, emmêle, ces fils de soi. « Fils » dénote également une approche singulière de la mise en mots. Serge Doubrovsky se définit comme « écrivain à processus », par opposition aux « écrivains à programme », son écriture n'obéit à aucun plan, elle s'auto-engendre, au « fil des mots, allitérations, assonances, dissonances » (Fs), images, associations libres... La trame s'esquisse fil à fil. Mais le signifiant « Fils » possède encore un autre signifié. Significatif. Il inscrit le narrateur personnage dans une relation interactive avec le père et la mère. L'homme laisse la place à l'enfant, au fils. « Désir de rester enfant. C'est ma. Fixation infantile ». (Fs, p. 283) Fils de. Fils de sa mère, « *poupele meins* ». Dans la trame tissée, en filigrane, figure obsessionnelle, omniprésente, fixe, le fils. « *Tu seras un homme mon fils* ». Fils de. Fils de son père. Les rapports avec la mère, rapports fusionnels, les rapports avec le père, rapports conflictuels fixent les points cardinaux sur la toile. Le masculin

⁴¹⁵ Le roman initialement devait s'intituler « Monstre », puis « Monsieur Cas ».

et le féminin, l'autorité et la douceur. Être un fils. Devenir un homme. Ne faire qu'un avec sa mère. Délice fusionnel. L'identification féminine et la nécessaire affirmation masculine. Fils. Toujours. Entre ces pôles, par-dessus l'image du fils faite de fils entrelacés, l'histoire peut commencer. Prendre le fil, une maille à l'envers, une maille à l'endroit « au fil [des] souvenirs [...] je brode ». (UHP, p. 277) Des mots accrochent des mots et tissent : « il serait une fois... »

3.4° La typographie de l'enfance

« Pour terminer ce récit, [...] tirer jusqu'au bout les fils encore pendants, afin de les serrer bien fort ». (Alg, p. 563) La trame se précise. Les dédales infinis du labyrinthe ne sont plus qu'un interminable couloir. Un couloir qui traverse un appartement, « un couloir en forme de L majuscule L comme lilas litote ou lapis-lazuli A gauche de ce couloir s'align[ent] la plupart des pièces donnant sur la rue Alfonso XI » (Alg, p. 48), une enfilade de pièces. Le couloir traverse l'appartement de part en part, il commence « au vestibule et abou[tit] avant de virer à angle droit à la porte de la chambre à coucher de mes parents ». (AVC, p. 51) La porte est condamnée. Jorge Semprun est alors âgé de 8 ans, Susana Maura, sa mère vient de mourir de septicémie après « une longue agonie ». (Alg, p. 50) La porte reste fermée à double tour. Défense d'entrer. On a vidé les meubles, clos les volets :

Quand ma mère y est morte cette pièce a été condamnée pendant deux longues années [...] La porte du couloir fermée à double tour et de surcroît obturée par des bandes de papier adhésif collées sur toutes les rainures Nul ne nous avait expliqué les raisons de cette clôture implacable destinée sans doute à nous protéger des effluves délétères d'une agonie interminable et douloureuse Mais je passais devant la porte de la chambre de ma mère Sa

chambre conjugale et mortuaire En tremblant je passais plusieurs fois par jour devant cette porte close sur les secrets de la mort Sur l'intolérable secret de la mort. (AVC, p. 51)⁴¹⁶

Derrière cette porte hermétiquement close, la chambre sépulcrale, les mystères de la Mort, de la féminité et de la sexualité. « Les senteurs moites et entêtantes du corps de la femme et de ses atours... » (Alg, p. 51) Devant cette porte condamnée, un petit garçon, orphelin de mère, tourmenté par un désir incestueux. Un désir trouble qui hante « le sombre paradis des ardeurs enfantines ». (AVC, p. 53) Un paradis perdu, inaccessible. Comment rouvrir cette porte ?

Tout d'abord pour rejoindre cette terre édénique, il faut traverser une frontière :

nous regardons la rivière, cette mince coupure argentée dans le paysage verdoyant, qui nous sépare de notre pays. C'est dérisoire qu'une si faible distance vous condamne à l'exil, qu'elle vous sépare de l'enfance, des odeurs et noms de l'enfance. Nous regardons cette frontière dérisoire. (Evt, p. 182)

L'exil a été long, 17 années. « J'avais tellement hâte de faire ce voyage, de rentrer en Espagne, que j'eusse même accepté de passer la frontière sans passeport, en contrebande, sur les genoux, en rampant, à la nage, n'importe comment ». (AFS, p. 55) Jorge Semprun franchit enfin cette frontière en 1953, mais clandestinement, masqué sous des identités d'emprunt, et des pseudonymes nombreux : Jacques Grador, Federico Sanchez, Juan Larrea, Rafael Artigas. « Mon vrai nom c'est Sanchez, Artigas, Salagnac, Bustamante, Larrea ! » (QBD, p. 429) Sous le pseudonyme de Federico Sanchez, il est élu membre du Comité central du Parti Communiste espagnol. Le retour dans le pays d'origine se fait sous le signe de l'engagement militant. « Une pancarte disait : Frontière espagnole, tant de kilomètres. Ça y est, c'était en

⁴¹⁶ Cet extrait est repris par Jorge Semprun dans l'épilogue de *Federico Sanchez vous salue bien*, op. cit., p. 330.

route » (Evt, p. 181) raconte Manuel. Lui aussi s'apprête à passer la frontière, direction l'Espagne, son pays d'enfance. Trois mois après son retour de déportation, Manuel⁴¹⁷, très jeune héros du roman *L'Évanouissement*, s'évanouit et tombe accidentellement de la plateforme d'un train bondé. Il est blessé à la tête. À son réveil raconte le narrateur, des portes s'ouvrent « en silence sur un long corridor en spirale descendante ». (Evt, p. 16) Ces portes « s'ouvrent de plus en plus vite, vertigineusement, et le silence de ce long corridor s'effrite, craque de partout, son silence ouaté commence à se remplir de rayons lumineux [...] Il est arrivé au bout de son corridor », (Evt, p. 18), de cet interminable couloir. Serait-ce le même qui mène à la chambre mortuaire de la mère ? La porte est toujours close, « mais il sait bien que tous les morceaux, désormais, vont lentement s'imbriquer les uns dans les autres » (Evt, p. 19) annonce le narrateur. En effet, des choses confusément bougent dans sa mémoire. Le temps de l'oubli est révolu. Premier morceau, premier souvenir, sensoriel et sensuel, provoqué par la réminiscence volontaire d'autres occurrences de coups violents portés sur la tête. Manuel se souvient maintenant. Son souvenir est épuré jusqu'à la quintessence. Un souvenir comme un concentré brut d'enfance, débarrassé des scories de la mémoire. Un souvenir réapparaissant comme un îlot perdu au milieu de nulle part, surnageant à peine, dernière trace du temps d'autrefois :

[...] un rayon de soleil sur une vitre de la rue Espalter, la coiffe blanche, empesée, d'une bonne d'enfant sur la Castellana, ou une branche d'arbre bougeant dans le vent du matin, dans le parc du Retiro, devant le palais de Cristal, légèrement vers la droite, quand on suit l'allée qui longe l'étang où coassaient les grenouilles. (Evt, p. 36)

Les « eaux sombres de la mémoire » refluent, le décor matriciel réapparaît : un parc, une allée, un palais, la calle Alfonso XI. Le quartier du Retiro. Un décor d'autrefois. « Toutes les

⁴¹⁷ Le nom de Manuel a été choisi en l'honneur du personnage de *L'Espoir*.

maisons de ma mémoire enfantine se situent à Madrid autour du parc du Retiro ». (Alg, p. 191) Le narrateur se souvient encore, il joue avec la mémoire associative de Manuel, son *alter ego* :

Autrefois, ils sortaient du parc par l'allée des Statues, ils dévalaient les marches du grand escalier monumental, ils traversaient la rue en faisant attention aux tramways, et ils descendaient par Juan de Mena vers la maison, qui faisait le coin de cette dernière rue et d'une autre, celle d'Alfonso XI [...] Le long de l'allée des Statues, la double rangée des rois wisigoths, figés dans leur immobilité de pierre, contemplaient leur course. (Evt, p. 121)

Manuel est parti en Suisse. Il est assis à la terrasse d'un bistrot à Ascona, il regarde, contemplatif, l'eau du lac. Heidi, une jeune serveuse lui apporte un café. Heidi est un nom à la sonorité surannée, un nom d'autrefois, un nom clé qui ouvre une autre porte donnant sur cet infini couloir. Heidi se métamorphose en personnage d'un gros roman⁴¹⁸ lu dans ce temps d'avant, elle prend place dans ce décor enchanteur : « Assis sous la lampe, à tour de rôles, mes frères et moi, nous lisions les aventures de Heidi. La gouvernante allemande surveillait la lecture, corrigeant la prononciation d'un mot, de temps en temps ». (Evt, p. 126) Manuel abandonne son regard à l'eau sombre du lac. Vision d'enfance. Un autre lac, le lac de La Négresse enrichit encore son décor paradisiaque. « Il n'est pas impossible, d'après ce que je sais de la vie de Manuel, que le paysage de la Négresse ait été une vision de son enfance, même si elle s'est effacée » (Evt, p. 180) précise le narrateur s'appuyant sur la mémoire des lieux. « Les lieux demeurent comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents⁴¹⁹ », une archéologie de la mémoire, une carte géographique de l'enfance

⁴¹⁸ Johanna Spyri, *Heidis Lehr und Wanderjahre* [1880] *Heidi la merveilleuse histoire d'une fille de la montagne*, 1933, Paris, Flammarion pour la traduction française. Le prénom de Heidi n'existait pas avant que le roman ne paraisse. Il s'agit d'une invention de l'auteur, la contraction du prénom Adélaïde qui est celui de la mère de Heidi.

⁴¹⁹ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 49.

disparue. Le lac de La Négresse est tout proche de la frontière, « le lac de la Négresse était la borne-frontière de ma vie ». (AFS, p. 199) Manuel rentre chez lui, en Espagne, « je reviens dans la ville de mon enfance ». (Evt, p. 211) Mais Manuel ne retournera pas dans son pays d'origine. Seize ans plus tard, peu avant son retour, Manuel mourra. S'est-il approché trop près du paradis de l'enfance ? A-t-il perdu la vie à errer dans cet interminable couloir ? Les circonstances de sa mort demeurent « obscures » (Evt, p. 123) précise circonspect le narrateur homicide. Mort sacrificielle sur l'autel des souvenirs ou mort simulacre offerte en pâture par un narrateur poursuivi par la Gorgone ? Manuel a définitivement cessé ses pérégrinations au pied de la frontière, mais il a ouvert tout un espace géographique dans lequel Ramon Mercader, un nouveau personnage, double énigmatique, s'engouffre. Attention, « toute coïncidence avec la réalité serait non seulement fortuite mais proprement scandaleuse » précise le narrateur dans une note liminaire. L'histoire de Ramon est une fiction d'événements « tout à fait imaginaires ».

Ramon Mercader, homonyme de l'assassin de Trotsky, est un agent secret de l'U.R.S.S. Il a quitté son pays, l'Espagne, en 1937 alors qu'il n'avait que six ans. Il est alors évacué en Union soviétique. Il revient en 1956, adulte, diplômé, polyglotte « avec l'un des premiers bateaux russes qui ramènent des rapatriés ». (DRM, p. 93) Un dossier complet établi par les services secrets du contre espionnage délivre de nombreux renseignements sur les lieux de son enfance. Le quartier du Retiro est mentionné. Ramon Mercader « se promenait souvent dans ce parc du Retiro, où il pénétrait par l'Allée des Statues, qui menait directement au lac [...] ». (DRM, p. 95) Un autre lieu est évoqué dans ce dossier, un lieu « important », mythique. Aucune photo ne l'illustre, il s'agit de la demeure familiale des Mercader qui se trouve « dans la vallée de Cabuérniga, à quelques dizaines de kilomètres de Santander ».

(DRM, p. 95) Adela Mercader, la sœur du père mort de Ramon, vit encore dans cette vieille maison familiale :

Te voilà, maintenant, dans la maison des Mercader, à Cabuérniga. Au milieu des châtaigniers de ton enfance, te voilà. Au centre même de toi-même, te voilà. Mais tu avançais, ta valise à la main, dans un paysage inconnu, dans une enfance inconnue, de plus en plus éloigné de toi-même, à mesure que tu avançais vers toi-même, ton enfance [...] La maison t'était apparue, dans la lumière précise et poreuse de l'automne, et il t'avait tout à coup semblé reconnaître cette maison, cette lumière, cette sorte de paix. (DRM, p. 105)

Vingt ans après avoir dû s'enfuir, Ramon est revenu, il franchit enfin le seuil de cette bâtisse d'autrefois. Adela, sa tante se souvient. Le Fils est de retour, elle raconte pour lui, elle est sa mémoire, elle est un personnage clé qui ouvre une nouvelle porte : « voici la chambre de tes parents [...] il y avait des meubles en merisier, une coiffeuse sur laquelle s'alignaient des flacons de vieil argent, aux bouchons épais de cristal taillé ». Une chambre conjugale, une coiffeuse, des vieux flacons en cristal, un décor étrangement identique à celui qu'évoquera Rafael Artigas, autre personnage d'un roman ultérieur : « Je me glissais dans la chambre conjugale Sur la coiffeuse je débouchais les lourds flacons de cristal taillé ». (Alg, p. 50) La vieille demoiselle ouvre les rideaux sur ce décor suranné, redonne vie aux personnages figés dans cet univers intact : « ta mère se tenait ici sa santé était fragile [...] et c'est finalement dans la soirée du 17 juillet 1936 qu'elle est morte ». (DRM, p. 107) José Maria Mercader y Bulnes, son époux, est mort le 5 septembre 1937, tué par de jeunes adolescents de la Phalange. Catholique, avocat, bourgeois, il avait choisi le camp des pauvres dans cette guerre fratricide. Il est mort fusillé dans la lumière des phares, le poing levé. Dans la rainure du cadre en bois de la coiffeuse se trouve une vieille photographie jaunie, image d'un autre temps : « tu voyais un petit garçon de cinq ans, en costume marin, c'était toi, Ramon Mercader ». (DRM,

p. 107) Un garçon d'autrefois au « regard assombri, presque douloureux ». (DRM, p. 122)

Une identité que le narrateur tente de retrouver pour renouer les liens rompus. Avec une mémoire infinie, la vieille demoiselle, témoin infatigable, raconte les instantanés d'un vieil album de photographies. Apparaissent fiancés Ramon José Maria Mercader et Sonsales Avendano, « elle avait une robe d'été, longue, blanche, un chapeau de paille ». (DRM, p. 124)

Les images et les noms se bousculent, la scène se remplit, le décor gagne en précision. Un massif d'azalées, le jardin de la villa du Sardinero, la véranda. Dans une photo de groupe, la vieille demoiselle désigne Semprun Gurrea, un ami juriste de son frère, un des premiers gouverneurs civils de la province de Santander. « Il était marié avec une Maura », Susana Maura. À l'évocation de ce nom, le souvenir est soudain d'une précision extrême. Tante Adela évoque une femme rayonnante : elle était « très belle dans la dentelle noire d'une robe légère, souriante, sous la masse de ses cheveux retenus sur la nuque en épaisse torsade ».

(DRM, p. 129) Elle se souvient maintenant de tout. Dans l'ivresse de la mémoire revenue, elle évoque une anecdote soulignant le caractère affirmé de Susana Maura qui pour répondre ironiquement à un commerçant, antirépublicain déclaré, fit livrer sa commande à l'adresse des appartements officiels du gouverneur civil. « Susana Maura était morte l'année suivante, d'une septicémie (tous les détails, tous ! quelle horrible mémoire indestructible !) » (DRM, p. 133)

Il y eut un dernier été, raconte encore tante Adela, intarissable : « lorsque la guerre a éclaté, en 1936, au mois d'août de cette année-là, Semprun Gurrea est revenu à Santander ; il était en vacances, quelque part au Pays Basque ; alors il est revenu à Santander, parler à la radio, un appel à la lutte contre les rebelles ». (DRM, p. 246)

Dix ans et un roman plus tard, un autre personnage, Federico Sanchez, nouvelle créature du narrateur, insatiable personnagicide – Ramon Mercader est mort « d'une mort mystérieuse mais rayonnante d'une

signification peut-être insaisissable (DRM, p. 494) – évoquera des faits étrangement analogues :

C'est vers cette époque que mon père prit la voiture américaine que nous possédions alors, une Graham Page mise à la disposition du comité de Front Populaire de Lekeitio, pour se rendre à Santander afin d'y prononcer à la radio une allocution intitulée « Le Nord contre les factieux », que devait reproduire la presse quotidienne. (AFS, p. 297)

Federico Sanchez va revenir sur les traces empruntées par Ramon Mercader, il va parcourir la vallée de Cabuérniga jusqu'au « jardin de la villa des vacances d'été à Santander », « lieu privilégié de la mémoire ». (AVC, p. 83) Le voile opaque qui recouvrait le paysage se déchire, les masques tombent, le narrateur abandonne le ton impersonnel d'un « chroniqueur de voyages » (AFS, p. 275), il est Federico Sanchez, personnage et double politique de Jorge Semprun. Adoubé par l'auteur, ce narrateur à l'identité fictive n'est plus condamné à errer parmi les spectres, présence fantomatique perdue sur les lieux d'autrefois : « Tu rouvris les yeux et c'est ton enfance que tu retrouvais, quarante cinq ans en arrière, en cet été 1930 ; c'était le même paysage, intact, identique à ton souvenir [...] et il te sembla que tout le temps passé, perdu, détruit, revenait se déployer devant toi ». (AFS, p. 275) Le temps d'avant, le temps enfin retrouvé des étés au Sardinero dans la maison d'autrefois avec son jardin regorgeant d'azalées et d'hortensias. « C'était une demeure spacieuse avec un jardin rempli de fleurs. Je me rappelle le jardin jusque dans ses moindres recoins. Je me rappelle parfaitement la maison vue du jardin, avec ses terrasses et ses vérandas ». (AFS, p. 277) Mais Federico Sanchez ne retrouve pas la maison du Sardinero. La recherche est infructueuse. Le narrateur s'impatiente, il s'en prend avec ironie au « pauvre Marcel » et son temps retrouvé. Comment se lancer « dans sa recherche du temps perdu quelque cinquante ans plus tard, en plein essor de la mercantilisation [...] on avait hérissé le promontoire qui domine la plage d'immondes

immeubles à appartement ». (AFS, p. 299) Le temps des comtesses est bien révolu. La maison du Sardinero s'est égarée dans le temps, tous les points de repère de la mémoire ont éclaté. Mais le narrateur est arrivé au bout de son premier parcours, il peut maintenant faire revivre le souvenir. Manuel et Ramon l'ont aidé à ouvrir cette lourde porte. Des personnages fantomatiques à l'identité trouble sont sortis. Federico met de l'ordre dans ce « désordre concerté ». (DRM, p. 119) La mère de Ramon, Sonsales Avendano, et Susana Maura, sa tante se confondent. De la condensation à la sublimation : Susana Maura, la mère de Federico Sanchez apparaît. Elle porte le chapeau de paille de Sonsales Avendano, elle possède sa fragilité. Son admirable beauté lui vient de Susana Maura, la tante de Ramon. « Je sais fort bien que si je me rappelle la maison du Sardinero, c'est dans la seule mesure où je me cramponne au souvenir d'une mère d'une sereine et admirable beauté, douce et passionnée [...] d'une mère si jeune et qui nous abandonna si tôt » (AFS, p. 277) se souvient Federico. Susana Maura connut la même mort précoce que Sonsoles, elle mourut laissant tout une famille orpheline. Sa mort fut également identique à celle de la tante de Ramon, toutes deux moururent de septicémie. Federico Sanchez reconnaît soudain avoir évoqué *Dans la deuxième mort de Ramon Mercader*, le souvenir de sa mère « en ces mêmes lieux ». (AFS, p. 277) Mais le parcours de Federico Sanchez s'achève déjà, miraculeusement épargné par un narrateur étrangement débonnaire.

Federico Sanchez passe ainsi le relai à Rafael Artigas. C'est à ce dernier personnage qu'incombe la tâche la plus ardue. Le dernier parcours l'entraîne dans le couloir ténébreux devant la porte de la chambre à coucher conjugale, la porte condamnée. Rafael Artigas, personnage de *L'Algarabie*, un roman « fantastique – ou simplement fantasque ? – de politique fiction (fondé sur l'hypothèse, saugrenue mais foisonnante, d'une victoire du mouvement de Mai 68, et des troubles sociaux qui s'en seraient suivis) » est un Espagnol

émigré à Paris. Romancier, il a publié plusieurs romans sous un autre nom. Une jeune journaliste, Anne-Lise, munie d'un essai consacré « aux réminiscences proustiennes » dans son premier roman, vient à Paris pour l'interroger. La biographe allume son appareil enregistreur. Le ronronnement du magnétophone met en branle les souvenirs de Rafael Artigas « qui avait fini par s'abandonner à ce jeu, ou ce Je, du magnétophone » (Alg, p. 48), et accepter l'auto-analyse implicitement suggérée par la belle Anne-Lise au prénom évocateur. D'emblée le souvenir apparaît, présent dans la mémoire. Nulle sollicitation extérieure n'est nécessaire pour que ce dernier atteigne la pleine conscience. Trop intime, trop précieux, ce souvenir n'a jamais été abandonné hors de la mémoire. Nulle madeleine ou pavé n'est nécessaire à sa reviviscence. Le temps n'est pas retrouvé mais tout simplement convoqué. Le temps d'autrefois. Aujourd'hui, par la grâce de circonstances idoines, il est enfin raconté dans un vertige haletant : « Je me suis longtemps couché de bonne heure mais je ne m'endormais jamais tout de suite ». (Alg, p. 48) L'incipit reprend pour le subvertir et le dépasser le thème de l'endormissement proustien. Au sommeil paisible répondent les affres de l'insomnie. « Nuit sans sommeil mais peuplée de rêves ». (Alg, p. 184) Rafael Artigas ne va pas livrer sa « recherche » mais sa quête effrénée de l'amour perdu, une quête entre réalité et fantasme. Il raconte. Sans ponctuation, les phrases se bousculent. Il est très jeune, il a moins de huit ans, sa mère est donc encore en vie. Il se promène dans ce long couloir, « un lieu originaire ». (Alg, p. 183) La bande magnétique défile. La description de l'appartement de Madrid est extrêmement détaillée, sa mémoire est précise, fidèle. Presque trop. Il ouvre en cachette une porte :

Je me glissais dans la chambre conjugale Sur la coiffeuse je débouchais les lourds flacons de cristal taillé J'ouvrai l'armoire je caressais les soies les tussors les popelines les cotons amidonnés des dessous et des corsets Les robes les fourrures les tailleurs d'été Je bougeais dans une sorte de rêve. (Alg, p. 50)

Un rêve éveillé entre réel et imaginaire dans lequel le petit garçon poursuit infatigable cette mère désirable et approche au plus près ce corps fantasmé et les mystères troublants de la féminité : « enfouir mon visage dans la soie ou la fourrure, l'amidon crissant ou la gaze vaporeuse ». (Alg, p. 165) La bande magnétique continue à défiler. « Quand ma mère y est morte cette pièce a été condamnée pendant deux longues années » (Alg, p. 49), la porte s'est ainsi refermée sur les secrets de la mort et les mystères maternel et féminin. La pièce conjugale et mortuaire a finalement été rouverte, mais « *Elle n'avait plus aucun intérêt Elle ne recelait plus les mystères de la mort Ni les senteurs moites et entêtantes du corps de la femme et de ses atours...* » (Alg, p. 51) Le magnétophone enregistre toujours. Le souvenir emprunte les circonvolutions de l'appartement, s'égare encore quelque fois hors de cet interminable couloir, puis revient inlassablement buter devant cette porte :

*Jamais je n'ai l'impression d'avoir vraiment été jusqu'au bout de ce parcours nocturne
Chaque fois que je traverse en rêve En imagination Ce long couloir J'ai l'impression que
quelque chose m'échappe [...] Qu'il y a là une ultime image Une dernière vérité qui
m'échapperont toujours. (Alg, p. 576)*

Ce sont les dernières paroles consignées. La bande magnétique est coupée lorsque Rafael Artigas traverse la chaussée de la rue Dauphine. La Pythie a alors rendu l'oracle du Dieu tout-puissant, le Dieu narrateur : Rafael Artigas doit mourir. Un groupe de « noctards » ouvre ainsi le feu sur lui. Rafael Artigas, mortellement touché, s'effondre sur le trottoir. Sa chute l'entraîne inexorablement dans un long couloir interminable : « Une porte était fermée, au bout [...] Il rampait, haletant, convaincu qu'il arriverait un moment où cette porte s'ouvrirait ». (Alg, p. 579) Lorsque la porte s'ouvre, le narrateur s'éclipse livrant son

personnage mourant aux derniers soubresauts d'une agonie hallucinatoire et à l'impudeur d'une ultime confession. Rafael Artigas est seul face à la mort lorsque cette dernière enfin accepte de lui dévoiler une part de son secret : « Ouverte la porte close sur le mystère troublant de la mort. Ouverte la porte de la chambre funéraire où je vais enfin pouvoir m'allonger sur le grand lit conjugal [...] je serai enfin revenu dans le sein maternel. (Alg, p. 580) La mort ainsi séduite va lui permettre de retrouver La Morte, de s'approcher au plus près de ce corps trop longtemps absent. Un corps infiniment fantasmé, passionnément désiré. Un corps qui avant de raconter son ultime vérité, apparaît sous les traits trompeurs de Pola Negri, une actrice mythique. Mais le désir temporel s'efface devant l'intemporalité du désir. Un désir apaisé. Le rideau se ferme sur cette dernière scène, fantasmée et fantastique, une scène que ne reniera pas l'auteur Jorge Semprun, confessant dans un roman ultérieur avoir écrit *L'Algarabie* « pour parler de ce couloir, de cette chambre, de ce souvenir mortel » (FSs, p. 160) :

Je n'ai plus le temps que d'ouvrir les yeux à jamais sur la silhouette à demi nue de ma mère qui est en train de délayer son corset sur son corps qui émerge enfin après des années des siècles d'oubli d'occultation de malheur son corps cambré devant l'armoire de lune reflet lunaire de tous les corps de femmes enfin réapparue enfin dans la lumière orangée de cette porte ouverte ce corps nu ce diamant dans le velours de la nuit. (Alg, p. 581)

« [...] l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de [la] vie pourront trouver leur sens ». (WSE, p. 25) L'abscisse représenterait la mère, l'ordonnée le père. La figure centrale de cette toile, à l'intersection de ces deux axes et en interaction correspondrait au fils. Un point nodal. Un point en mouvement traçant obstinément son cheminement dans cet espace ouvert aux prises avec l'Histoire et les contingences de la vie.

Ultime et indispensable précision avant que l'histoire ne commence afin de mieux comprendre ce qui meut ces trois points, ces trois « fils », ce qui leur trace une direction, leur dessine un destin :

Il était établi, [...] que je serais écrivain, que je poursuivrais la tradition paternelle. C'était une évidence familiale [...] La seule alternative à cette vocation d'écrivain qui m'était attribuée [...] c'était ma mère qui la formulait parfois [...] "Écrivain ou président de la République" [...] L'une de ces vocations ou destinées m'ayant été interdite par le cours de l'histoire, il m'a bien fallu, après quelques péripéties, devenir écrivain. (AVC, p. 20-21)

Avant même d'écrire, Serge Doubrovsky possédait déjà un « prénom de plume » :

On t'a appelé Julien. Pour la famille. Nom du cousin de maman, quasi frère. Tué en 15, aux Dardanelles. Mais on t'a appelé Serge pour quand tu serais. Papa, violoniste. Maman écrivain. [...] Violon, veux pas. [...] Ta sœur, elle tient de ton père. Ils aiment l'action. Nous le verbe. [...] LITTÉRATURE, ma vocation (Fs, p. 293-294),

Très jeune orphelin, Georges Perec a dû choisir seul son destin : « Je veux écrire ». Une vocation sans alternative. « Il faut lui faire confiance » confie Jean Duvignaud, son professeur de philosophie, à Esther Bienenfeld, la tante de Georges Perec, inquiète par cette « absolue décision d'écrire⁴²⁰ ». Jacques Lederer, un ami d'enfance rencontré au Collège Geoffroy Saint-Hilaire d'Étampes, se souvient que Georges Perec « se déclarait écrivain⁴²¹ ». L'histoire peut maintenant commencer : « il serait une fois... ».

⁴²⁰ Jean Duvignaud, *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 18.

⁴²¹ Jacques Lederer, « Premières lectures, premiers romans », in *Cahier Georges Perec 4 Mélanges*, Études, témoignages et documents réunis et présentés par Eric Beaumatin, Éditions du Cimon, 1990.

Chapitre 4 - « IL SERAIT UNE FOIS... »

1° Le « miroir brisé » ⁴²²

« Quels secrets cherches-tu dans ton miroir fêlé ? Quelle vérité dans ton visage ? (HQD, p. 130)

« Je vais en chancelant à ma rencontre, là, tout droit, devant le miroir, avec son grand cadre à moulures, me carre [...] Dans le miroir, je cherche mon visage ». (LB, p. 275)

« Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir à Buchenwald ».(EV, p. 13)

« Oui, cela pourrait commencer ainsi » (LVME, p. 21) : il serait une fois, une image, un visage, une identité. Il serait une fois le portrait d'un homme. « Le miroir, au-dessus de la cheminée, renvoie l'image du grand miroir, sur le mur en face. [...] Ma salle à manger est ma

⁴²² Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p. 118-154. Henry Rousso appelle le « miroir brisé » les années 1971 à 1974, caractérisées par le « retour du refoulé ». (Nous avons évoqué cet aspect dans notre deuxième chapitre). Un miroir brisé illustre également la couverture de l'édition originale d'*Un amour de soi*. C'est à partir de ces deux remarques que nous avons choisi d'intituler ainsi cette partie.

galerie des glaces [...] ». (LB, p. 262) Le « Je » de glace commence, point de départ d'une quête identitaire en trompe-l'œil : « [...] je fixais mon image dans la longue glace qui occupait toute la paroi d'en face [...] Au bout d'un instant de fixité presque douloureuse, j'avais l'impression que mon reflet dans la glace se détachait de la surface polie, avançant vers moi, ou bien reculant plus loin, au-delà de la glace » (GV, p. 146), se souvient le narrateur Jorge Semprun. Il était alors un très jeune adolescent en exil à La Haye. Dans le salon de coiffure où on le menait, il jouait avec son image devant le grand miroir jusqu'à ce que ce soit cette image qui éprouve les vibrations de la tondeuse sur sa nuque : « je ne la sentais plus sur ma nuque, c'est-à-dire, si, je la sentais sur ma nuque, mais là bas, en face de moi, sur cette nuque qui devait se trouver derrière l'image de ma tête reflétée dans la glace ». (GV, p. 146) Serge Doubrovsky, le personnage, dans la miroitante galerie de glaces, joue, lui, au « roi soleil, le moi soleil ». (LB, p. 263) « Qui suis-je ? Que suis-je ? Où en suis-je ? » s'interroge perplexe Georges Perec. (JSN, p.69-70) Comment se décrire ? « Signes particuliers : néant⁴²³ » pour Georges Perec. « Trait particulier : néant. Je n'ai plus d'être » (AS, p. 65) affirme à son tour le narrateur Serge Doubrovsky. « Depuis deux ans, je vivais sans visage. Nul miroir, à Buchenwald » (EV, p. 13) raconte Jorge Semprun. Le camp est un miroir qui désagrège. Dans la logique concentrationnaire, le visage, marque identitaire, devait être anéanti, la singularité de la figure humaine effacée : « [...] on en était venu à faire soi-même un effort de négation de son propre visage, parfaitement accordé à celui du SS⁴²⁴ » raconte Robert Antelme. « Je dois sur MOI poser MON VISAGE. Sinon, suis quoi ». (LB, p. 275) L'image serait inexistante. Serge Doubrovsky, le personnage, dans le miroir se cherche

⁴²³ Georges Perec envisageait de concevoir « l'équivalent cinématographique » du procédé lipogrammatique employé dans *La Disparition* dans un film qu'il projetait d'intituler : *Signe particulier : néant* (« Projet de long métrage de fiction. Déclaration d'intention », in *Vertige*, n°11/12, 1994, p. 61-62). Il avait ainsi choisi de supprimer toute apparition des visages à l'écran : « [...] le spectateur ne verrait à aucun moment le visage des acteurs [...] L'histoire se construira progressivement à partir de cette unique exigence... un univers peuplé de statues sans visage, d'hommes invisibles, de masques de toutes sortes ».

⁴²⁴ Robert Antelme, *L'Espèce humaine*, op. cit., p. 57.

désespérément. « Comment faire, une fois de plus, pour échapper à ces jeux de miroirs à l'intérieur desquels un "autoportrait" ne sera plus que le nième reflet d'une conscience bien élaguée, d'un savoir bien poli, d'une écriture soigneusement docile ? » (JSN, p.69-70) s'interroge Georges Perec. L'artiste au miroir, se pare, se carre, se pose. Imposture : *Portrait de l'artiste en singe savant : puis-je dire sincèrement que je suis un clown ?* (JSN, p.69-70)

Parfois tu ressembles à une vache. [...] Tu tires sur le coin de tes yeux, pour te donner l'air chinois, tu essayes quelques grimaces, le regard exorbité : le borgne à bouche tordue, le singe à la langue glissée sous la lèvre supérieure ou sous la lèvre inférieure, les joues creuses, les joues gonflées [...]. (HQD, p. 131)

Miroir, miroir ? « Dans le miroir, je cherche mon visage » (LB, p. 276) poursuit Serge Doubrovsky. L'image, enfin se précise : « Cheveux bien noirs, crâne bien garni. Bon pied, bon œil. Bien conservé » (Fs, p. 39) constate fièrement le personnage Serge Doubrovsky. Narcisse se mire, éperdu :

Tu te regardes attentivement dans la glace et, même en t'examinant de près, tu te trouves mieux de visage [...] que tu ne l'es à ta propre connaissance. C'est un visage pur, harmonieusement modelé, presque beau de contours. (HQD, p. 129)

Les deux portraits semblent réfléchir l'image d'un bel homme énergique. L'image reflète la force, la vitalité, une belle maturité. Une image en porte-à-faux ? « Une apparence. Les deux tubes fluorescents font un flash, crachent un éclair zigzagant, s'apaisent en jet de pâle phosphore. ÇA. MOI. Ma gueule. Dégueulasse ». (Fs, p. 39) Une autre image, aux antipodes du modèle précédent, apparaît dans la glace. Une apparition effrayante, monstrueuse :

Cette face ronde, un peu gonflée, presque bouffie déjà, ces sourcils qui se rejoignent, cette minuscule cicatrice au-dessus de la lèvre, ces yeux un peu globuleux, ces dents irrégulièrement plantées, pleines de tartre jaunâtre, ces excroissances multiples, boutons, points noirs, verrues, comédons, grains de beauté noirâtres ou brunâtres d'où émergent quelques poils, sous les yeux, sur le nez, sous les tempes. (HQD, p. 130)

« Trop de facettes. Jeux de glace. Trop de reflets ». (Fs, p. 71) Que reflètent ces miroirs ? Un bel homme, un faciès quasi monstrueux, la réalité, une apparence, une fiction ? « [...] au lieu du beau mec, qu'un macchab ». (LB, p. 276) Étrange « je » de glace. Pour Serge Doubrovsky, la réalité de son image n'est qu'une « apparence » : « La réalité de l'autoregardant, c'est son irréalité, sa pure image flottante, errante, qui plus est⁴²⁵ ». « C'est mon sosie, moi l'autre. C'est ce Magritte, ce double personnage qui se regarde dans la glace »⁴²⁶ analyse à son tour Georges Perec. Dans *La Reproduction interdite*⁴²⁷, Magritte a dessiné un homme debout face à un miroir. Devant lui se trouve une console sur laquelle est déposé un livre. Dans le miroir, seul le livre est reflété. L'homme, lui, est représenté de dos. Il se regarde dans la glace et s'y voit de dos. Effet de miroir ou mise en abyme, son visage n'est pas réfléchi. Le miroir semble reproduire ce qu'il veut, jouer avec la face cachée de l'homme, montrer son impossible représentation ou la subjectivité de la vérité réfléchie. Le sujet, sans visage, ne peut se voir que de dos. Serait-il impossible de saisir réellement son être de face ? Serge Doubrovsky face à son miroir n'est qu'un « Narcisse borgne ». (LB, p. 207) Toute représentation de soi serait-elle par essence erronée ? « [...] nous revoilà dans ce palais de glaces où les mots se renvoient les uns, les autres, se répercutent à l'infini sans jamais rencontrer autre chose que leur

⁴²⁵ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 67.

⁴²⁶ Georges Perec, *Entretiens et conférences*, volume I, op. cit., p. 167. Dans cet entretien Georges Perec évoque *La Reproduction interdite* de René Magritte. « La reproduction de ce tableau est accrochée au-dessus de la banquette-lit du personnage dans le film et illustre par ailleurs un dépliant publicitaire conçu pour la sortie du film. »

⁴²⁷ *La Reproduction interdite* (Portrait d'Edward James), 1937, Museum Boymans-van Beuningen (Rotterdam).

ombre » (JSN, p. 73) constate Georges Perec. L'image de soi serait-elle insaisissable ? Comment s'appréhender ? Georges Perec, Jorge Semprun et Serge Doubrovsky vont se livrer au périlleux exercice de l'autoportrait. Miroir, miroir ?

1.1° *Portrait d'un homme dit Le Condottière*

« Larvatus prodeo⁴²⁸ », *J'avance masqué*. Avancer « sous le rempart des mots » (JSN, p. 73), construire un autoportrait masqué. L'image de soi serait-elle alors à démasquer ? *J'avance masqué* a été écrit lors du séjour tunisien de Georges Perec en 1961. Le héros est un marchand de perles en poste aux Philippines, sur l'île de Palawan. Ce « mauvais roman » (JSN, p. 9) devait avoir « une structure dédoublée : un récit de l'avance des rebelles communistes sur le domaine où vit le marchand avec en surimpression, les tentatives de ce dernier pour écrire l'histoire de sa vie⁴²⁹ ». Georges Perec est revenu sur la composition de ce roman jamais publié : « Le narrateur racontait au moins trois fois de suite sa vie, les trois narrations étant également fausses ('une confession écrite est toujours mensongère', je me nourrissais de Svevo à l'époque) mais peut-être significativement différentes ». (JSN, p. 10-11) La sincérité serait ainsi à appréhender dans le travail de mise en scène, dans l'invention formelle, dans la confrontation des histoires, peut-être des images. « Tu regardes ton portrait dans ton miroir fêlé » (HQD, p. 87) mais plusieurs portraits « significativement différents » se réfléchissent dans cette « galerie des glaces ». *Un homme qui dort*, reconnaît Georges Perec dans une lettre à Maurice Nadeau, est un « portrait de l'artiste ». Un portrait qu'il envisagerait

⁴²⁸ Devise latine de Descartes. Elle servira de titre au roman de Georges Perec. Roland Barthes a également utilisé cette devise « dans un article qu'il avait publié dans *Critique* à propos de *Zazie dans le métro* » (voir David Bellos, *Georges Perec, Une vie dans les mots, op. cit.*, p. 264).

⁴²⁹ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots, op. cit.*, p. 265.

de compléter et de remettre à jour dans un très vaste projet intitulé *L'Âge* comprenant « une mise au point sur l'auteur », « une mise au point sur l'époque constituée par *Les Choses*, et une mise au point sur l'écriture, constituée par *La Disparition* ». (JSN, p. 57) *Un homme qui dort* « ce n'était pas moi » précise Georges Perec mais « mon double – à qui je disais 'tu' ». Cette énonciation à la deuxième personne permet la distanciation et le dédoublement. L'auteur peut être narrateur et personnage, sujet et objet, se regarder regardant. « Tu te regardes te regarder ». (HQD, p. 100) Le « tu » autorise un « je » masqué. Jeu de miroir. « Tu » scrute ainsi le reflet de son visage dans le miroir. Le miroir est fêlé, l'image est éclatée, décomposée en trois morceaux. Ce miroir brisé est le signe manifeste d'une cassure, il réfléchit l'image à partir de cette large zébrure, comme la marque d'une trace indélébile. « Tu » n'appréhende son visage qu'éclaté :

cette glace fêlée qui n'a jamais réfléchi que ton visage morcelé en trois portions de surfaces inégales, légèrement superposables, que l'habitude te permet presque d'ignorer, oubliant l'ébauche d'un œil frontal, le nez fendu, la bouche perpétuellement tordue, pour ne retenir qu'une zébrure en forme de Y comme la marque presque oubliée, presque effacée, d'une blessure ancienne, coup de sabre ou coup de fouet [...]. (HQD, p. 50)

Georges Perec raconte dans *W ou le souvenir d'enfance* l'histoire de cette cicatrice qu'il porte au-dessus de la lèvre, conséquence d'une banale bagarre d'enfant, survenue à Villard-de-Lans où le petit Georges a été envoyé par sa mère en zone libre. Il vivait alors, réfugié, chez sa tante :

Nous rangions nos skis dans un couloir bétonné, long et étroit, garni de râteliers de bois [...] Un jour, un de mes skis m'échappa des mains et vint frôler le visage du garçon qui était en train de ranger ses skis à côté de moi et qui, ivre de fureur, prit un de ses bâtons de ski et m'en porta un coup au visage, pointe en avant, m'ouvrant la lèvre supérieure [...] La cicatrice qui résulta de cette agression est encore aujourd'hui parfaitement marquée. (WSE, p. 145)

Cette cicatrice est une « marque personnelle, un signe distinctif ». Elle raconte une origine, une histoire. C'est sa « petite histoire », celle que la grande Histoire ne lui a pas prise. Son hérédité, celle qu'il peut raconter. Elle est un indice de sa singularité, elle appartient à son identité : « elle n'est pourtant pas considérée comme un "signe particulier" sur ma carte d'identité, mais seulement sur mon livret militaire, et je crois bien que c'est parce que j'avais moi-même pris soin de le signaler ». (WSE, p. 145) Georges Perec « s'attache à cette cicatrice⁴³⁰ » raconte son ancien professeur de philosophie, lui-même porteur « au même endroit, mais du côté droit [...] d'une semblable cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, reste d'une bataille d'enfants, au lycée⁴³¹ ». « Cette marque est sa part d'individualité ». Elle est « encore aujourd'hui parfaitement marquée ». (WSE, p. 145) « Tu » scrute cette cicatrice que lui renvoie le miroir fêlé. Ce signe distinctif se confond avec la fêlure du miroir. « Tu » n'est maintenant plus que cette cicatrice, cette fêlure le définit. « Tu » se voit mais ne se regarde plus : « tu vois sans jamais regarder ». (HQD, p. 88) Un deuxième visage apparaît alors dans ce « je » de miroir. Il représente un homme de trois-quarts. L'image est coupée aux épaules. L'homme est vêtu de noir, porte un petit chapeau. Pores, poils de la barbe, cernes, grains de beauté, confèrent à son visage une impression obsédante de vie. Les os de la mâchoire affleurent sous la peau. Son regard, droit et direct, interpelle avec force le spectateur. « Tu » est fasciné par le portrait « énergique » de cet homme :

Tu vas au Louvre le dimanche, traversant sans t'arrêter toutes les salles, te postant pour finir près d'un unique tableau ou d'un unique objet : le portrait incroyablement énergique d'un homme de la Renaissance, avec une toute petite cicatrice au-dessus de la lèvre supérieure, à gauche, c'est-à-dire à gauche pour lui, à droite pour toi [...] ». (HQD, p. 90)

⁴³⁰ Jean Duvignaud, *Perec ou la cicatrice*, op. cit., p. 15.

⁴³¹ *Ibid.*, p. 15.

Ce *Portrait d'homme, dit le Condottiere* a été peint par Antonello da Messina⁴³², peintre sicilien. Le Condottiere était un chef d'armées de mercenaires. La cicatrice, reproduite sans doute à dessein selon le désir du modèle, atteste de la témérité et de la bravoure de ce valeureux et fier guerrier. « C'est cette cicatrice [...] qui me fit préférer à tous les tableaux rassemblés au Louvre, et plus précisément dans la salle dite 'des sept mètres', le *Portrait d'un homme, dit Le Condottiere*⁴³³ [...] raconte le narrateur Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*. (WSE, p. 146) « Tu » est captivé par ce portrait, singularisé par cette petite cicatrice, signe viril et valorisant, une cicatrice si semblable à la sienne, à gauche pour le *Condottiere*, à droite pour lui. À gauche pour lui, à droite pour « toi ». À l'envers, à l'endroit. Ce jeu de renversement est repris dans *W ou le souvenir d'enfance*. Georges Perec regarde alors les quelques photos, miroir d'une famille, où il essaie de se reconnaître. Sur une photo, il se tient à côté de sa mère : « Je me tiens debout près d'elle, à sa gauche – à droite sur la photo [...] elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo) [...] Je penche légèrement la tête vers la gauche (vers la droite sur la photo) ». (WSE, p. 75-77) À droite, à gauche, à l'envers à l'endroit, dans ce jeu de miroir, il convient de chercher la trace de la ressemblance sur le visage de l'autre : « Tu » regarde encore ce portrait, ce visage pourrait être le sien, le *Condottiere* devient une image spéculaire :

Tu te regardes attentivement dans la glace [...] Le noir des cheveux, des sourcils et des orbites jaillit comme une chose vivante de la masse du visage qui est dans l'expectative. Le regard n'est nullement dévasté, il n'y a pas trace de cela, mais il n'est pas non plus enfantin, il serait plutôt incroyablement énergique. (HQD, p. 129)

⁴³² *Portrait d'homme, dit le Condottiere*, d'Antonello da Messina, 1475, huile sur bois, Musée du Louvre, Paris.

⁴³³ Le titre du tableau indiqué par Georges Perec est *Portrait d'un homme, dit le Condottiere*. Le tableau est connu sous le titre *Portrait d'homme, dit Le Condottiere*.

*Le portrait d'un homme*⁴³⁴ permet à « tu » de retrouver un visage, de se construire une identité, l'image devient ainsi un autoportrait sur lequel « tu » porte maintenant un regard attentif et scrutateur : « Tu peux voir chaque pore, chaque gonflement. Tu regardes, tu scrutes les ailes de ton nez, les gerçures de tes lèvres, la racine de tes cheveux, les veinules éclatées striant de rouge le blanc de tes yeux ». (HQD, p. 130) Apparaît enfin dans la glace une dernière image, vertigineux jeu de miroitement, un visage qui « porte à la lèvre supérieure une cicatrice presque exactement identique [...]. (WSE, p. 146) Ce visage spéculaire appartient à Jacques Spiesser, l'unique acteur choisi pour jouer dans le film adapté du roman éponyme. *Un Homme qui dort* a été diffusé en 1973. Trois visages, trois portraits, trois reflets qui en se superposant pourraient esquisser un autoportrait.

1.2° *Les Ménines*

Il serait lui-même dans le tableau, à la manière des ces peintres de la Renaissance qui se réservaient toujours une place minuscule au milieu de la foule des vassaux, des soldats, des évêques ou des marchands [...] Il serait debout à côté de son tableau presque achevé, et il serait précisément en train de se peindre lui-même, esquissant du bout de son pinceau la silhouette minuscule d'un peintre en longue blouse grise avec une écharpe violette, sa palette à la main, en train de peindre la figurine infime d'un peintre en train de peindre, encore une fois une de ces images en abyme qu'il aurait voulu continuer à l'infini comme si le pouvoir de ses yeux et de sa main ne connaissait plus de limites. (LVME, p. 279-280)

Le tableau est très grand, plus de trois mètres de hauteur et près de deux mètres quatre vingt de largeur. Aucun soldat, évêque ou marchand mais au premier plan un chien, une

⁴³⁴ Nous reprenons le titre du tableau indiqué par Georges Perec.

naine, un nain, des demoiselles d'honneur et une Infante. La scène se déroule dans une vaste salle de palais. Une des Ménines présente à l'Infante une cruche en terre cuite rouge posée sur un plateau d'or. L'Infante, une Ménine et la naine regardent en direction du spectateur. Au second plan, difficilement identifiables, à gauche sur la toile, se trouvent une gouvernante et un homme, peut-être un garde. À droite sur la toile, à gauche pour le spectateur, se trouve également représenté un peintre, une palette de peinture dans sa main gauche, un pinceau dans sa main droite. Il est en train de dessiner une toile dont le spectateur aperçoit le revers à droite du peintre, à l'extrême gauche pour le spectateur. Au troisième plan apparaît, à droite sur la toile, à gauche pour le spectateur, dans la lumière d'un escalier, un homme représenté de trois quart écartant une tenture et regardant devant lui la scène. Sur le mur du fond, plusieurs toiles sont représentées. L'une d'entre elles brille d'un éclat particulier. C'est un miroir dans lequel se reflètent deux demi-silhouettes aux visages flous :

Il suffirait de dire que Vélasquez a composé un tableau ; qu'en ce tableau il s'est représenté lui-même, dans son atelier, ou dans un salon de l'Escorial, en train de peindre deux personnages que l'infante Marguerite vient contempler, entourée de duègnes, de suivantes, de courtisanes et de nains ; qu'à ce groupe on peut très précisément attribuer des noms : la tradition reconnaît ici dona Maria Augustina Sarmiente, là-bas Nieto, au premier plan Nicolaso Pertusato, bouffon italien. Il suffirait d'ajouter que les deux personnages qui servent de modèles au peintre ne sont pas visibles, au moins directement ; mais qu'on peut les apercevoir dans une glace ; qu'il s'agit à n'en pas douter du roi Philippe IV et de son épouse Marianna⁴³⁵.

Le tableau a été composé par Diego Velasquez au cours de l'été 1656. Cette œuvre fut d'abord connue sous le nom de *La Famille de Philippe IV*. Elle sera surnommée à partir de 1843 *Les Ménines*. La toile se trouve au *Prado* à Madrid. Le musée est à quelques pas de

⁴³⁵ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, rééd. coll. « Tel », p. 25.

l'appartement des Semprun. « Je ne dirais pas que nous allions chaque dimanche voir de la peinture mais presque ; au musée d'Art moderne, bien sûr, mais surtout au *Prado*⁴³⁶ » raconte Jorge Semprun. José Maria Semprun guide ses enfants dans ce grand musée, « mon père nous traçait des parcours qui évitaient la nudité féminine : la seule image de femme devant laquelle nous pouvions, si l'envie nous en prenait, nous arrêter, était celle de la Vierge. « AVC, p. 118) Si le groupe passe ainsi très vite devant les toiles de Rubens, « qui avait eu le tort de peindre beaucoup trop de femmes nues⁴³⁷ », le monde est expliqué aux enfants à partir de la peinture et des toiles historiques. Miroir d'une époque, *Les Ménines* deviendra lors du retour d'exil de Jorge Semprun, le miroir d'une enfance. « Je pourrais raconter ma vie [...] en référence aux *Ménines* de Velasquez, en rôdant autour de cette toile [...] Ma vie est liée à cette toile fascinante, elle s'en écarte et y revient sans cesse [...] tout commence et tout se termine devant *Les Ménines* de Velasquez ». (FSVS, p. 195- 196) *Les Menines* pourrait aussi être pour Jorge Semprun le miroir de son œuvre et les linéaments d'un singulier autoportrait. Jeu de miroir. Il serait à l'image du peintre, là, représenté debout, un peu en retrait, à côté de son tableau. Sa lecture de Gide a développé sa prédilection pour les jeux d'abyme. Drôle de « Je » : dans cet autoportrait en action, il règnerait tel un monarque à l'intérieur de son œuvre, il serait « le romancier de Lui-même ». (QBD, p. 367) Représenté en plein travail, réfléchissant à son œuvre, il serait le « Dieu tout-puissant de la narration ». (EV, p. 345) Celui qui possède le pouvoir de faire et de défaire par la magie de sa plume. « Je suis le rusé Dieu le Père » (QBD, p. 110) dit-il. Il esquisserait son portrait et se regarderait regardant. Il serait objet de la vue et sujet de la vision. Il appartiendrait à son œuvre. Incontestablement. « L'Auteur n'est pas mort ». Il se souviendrait alors de Michel Foucault :

⁴³⁶ Gérard de Cortanze, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie, op. cit.*, p. 70.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 72.

Son essai, Les Mots et les choses, s'ouvre sur des pages brillantes à propos de cette toile. Extrêmement brillantes mais profondément fausses [...] La vision qui trouble le regard de Foucault [...] est celle de l'antihumanisme théorique. L'homme n'est plus qu'un pli dans le paysage historique, une boursoflure rhétorique que le cours des choses tend à effacer. (FSVS, p. 204)

Michel Foucault en se focalisant sur l'effet visuel et la sensation du spectateur omet également la valeur historique de la toile. L'Histoire avec un grand « H » domine cet autoportrait jusqu'à en guider sa composition. Lorsque Diego Vélasquez entame sa toile, la France et l'Espagne sont encore en guerre, l'infante Marie-Thérèse et l'infante Marguerite sont les deux uniques enfants du couple royal. Le tableau est peint à la demande du roi d'Espagne et destiné à son bureau privé. Mais en 1657, l'épouse de Philippe IV donnera naissance à l'infant Philippe Prosper. Un héritier mâle est enfin né. La paix des Pyrénées sera signée en 1659, Marie-Thérèse épousera Louis XIV l'année suivante. L'Histoire fait sa petite histoire et Diego Velasquez modifie sa toile : « L'artiste a peut-être d'abord représenté l'infante Marie-Thérèse à gauche, et lui-même en retrait, car les radiographies, quoique très brouillées, révèlent une importante modification à la gauche du tableau [...] Sous la pression des circonstances, Velasquez efface sans doute le portrait de Marie-Thérèse⁴³⁸ ». Il rajoutera alors le châssis en oblique de la grande toile. « Cette modification a contribué à rendre la composition plus ésotérique⁴³⁹ ». Daniel Arasse évoque également ces deux tableaux superposés, dont il donne une autre explication :

Dans la première version, vue par radiographie, il n'y avait pas le peintre en train de peindre. Il y avait le miroir, un grand rideau rouge, et un jeune garçon tendant vraisemblablement un bâton de commandement à l'Infante, qui était à ce moment là juste au centre du tableau.

⁴³⁸ Jeannine Baticle, *Velasquez Peintre hidalgo*, Paris, Découvertes Gallimard Arts, 1989, p. 116.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 121.

C'était donc un tableau dynastique très clair. Il y avait l'Infante, héritière du trône, et ce miroir au fond comme présence auratique du roi et de la reine comme fondateurs de cette lignée dynastique. Cette composition entrainait de manière très intelligente dans le programme politique d'un tableau dynastique. Et puis quelques années plus tard, un héritier est né, Prospero. Le trône est bien sûr revenu à l'héritier mâle et non plus l'héritier femme. La version dynastique du tableau ne valait donc plus, et c'est à ce moment là que Velasquez, à la demande du roi, a changé la partie gauche du tableau (pour nous), en enlevant le jeune homme qui tend le bâton de commandement, et s'est peint lui-même en train de peindre supposément le roi et la reine qui sont au fond⁴⁴⁰.

Il serait ainsi présent dans son œuvre, mais son autoportrait ne prendrait sens qu'avec l'Histoire en toile de fond, fût-elle réorganisée ou fictionnalisée. L'Histoire serait essentielle pour lui, toutes ses fausses identités l'auraient « contraint de fabriquer, de conserver des repères historiques très solides⁴⁴¹ ». Il servirait ainsi l'Histoire, organiserait sa mise en scène. Cependant les événements historiques le pousseront à modifier son point de vue et donc son œuvre. Il écrira alors *Quel beau dimanche* pour effacer *Le Grand Voyage*, un récit articulé sur « une vision communiste du monde » et sur son expérience de militant aveugle, d'intellectuel stalinien :

Toute la vérité de mon témoignage baignait dans les huiles saintes de cette bonne conscience latente. Mais l'horizon du communisme n'était pas celui de la société sans classes, je veux dire : son horizon réel, historique. L'horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag. Du coup, toute la vérité de mon livre devenait mensongère. (QBD, p. 433)

Les Ménines est enfin un tableau troublant. Diego Velasquez joue avec les apparences. Où se trouve la frontière entre fiction et réalité ? Une des caractéristiques majeures du XVII^e siècle

⁴⁴⁰ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004, p. 156-157.

⁴⁴¹ Gérard de Cortanze, *Jorge Semprun, L'écriture de la vie, op. cit.*, p. 201.

espagnol est « son sentiment poignant de vivre dans le monde de l'apparence⁴⁴² ». Diego Velasquez « a construit la perspective du sol de façon à ce qu'elle prolonge la salle où se trouve le spectateur : il supprime virtuellement de la sorte la barrière entre la fiction et la réalité⁴⁴³ ». Drôle de jeu. L'illusion prime dans le tableau de Diego Velasquez. Sommes-nous vus ou voyants ? Est-ce les figures que regarde le peintre ou le peintre qui regarde les figures ? Quelle est la scène véritable ? La mise en scène détrône la réalité. Ne serait-ce pas finalement la fiction qui règne en ce tableau ? La fiction imaginée par Diego Velasquez magnifie la réalité historique représentée par l'absolutisme de la royauté espagnole. Cette mise en scène insolite fait du roi et de la reine tout à la fois des « êtres mystérieux » et « le sujet absolu⁴⁴⁴ ». L'univers de ce narrateur serait ainsi baigné par les jeux d'illusion, entre rêve et réalité, réel et imaginaire. Il raconterait l'Histoire, mais pour mieux la représenter, il aurait recours à la fiction. Il ferait ainsi une fiction de faits strictement réels, « une fiction aussi éclairante que la vérité ». (EV, p. 217) Sa fiction « aiderait la réalité à paraître réelle, la vérité à être vraisemblable » (EV, p. 217), parce qu'« on n'arrive jamais à la vérité sans un peu d'invention [...] Si on n'invente pas un peu la vérité, on passe à travers l'histoire ». (QBD, p. 402) Fort d'une culture empreinte d'accents baroques, il jouerait en illusionniste avec son reflet : il serait le narrateur, mais peut-être ne serait-ce pas lui ? « Peut-être n'est-ce pas toi, peut-être ne peux-tu pas totalement t'identifier au Narrateur. (QBD, p. 420) Les voix narratives s'enchevêtrent. Qui parle et à qui ? : « Mais ne me dis pas que tu vas continuer ainsi à t'exprimer sur ce ton de narrateur impersonnel » (AFS, p. 274). Drôle de je, il serait « je » et il serait « tu », l'image oscille, hésite : « Tu, me disais-je [...] Je, te disais-tu [...] Je, te dis tu [...] ». (QBD, p. 272-274) « C'est toi qui as écrit cela. Enfin non, pas toi ; moi en personne ». (AFS, p. 19)

⁴⁴² C. G. Dubois, *Le baroque, profondeur des apparences*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 73.

⁴⁴³ Jeannine Baticle, *Velasquez Peintre hidalgo*, op. cit., p. 119.

⁴⁴⁴ Daniel Arasse, *Histoire de peintres*, op. cit., p. 157.

1.3° Phèdre

« Mon identité, en chaque forme, se transforme. Illusion, allusion⁴⁴⁵ ». Désillusion, l'autoportrait entrepris par Serge Doubrovsky d'emblée bute sur son impossibilité. L'image renvoyée par le miroir est au mieux spectrale : « Tête de mort. Moi. Ça [...] Glabbe pincée, nez coupant. Les pommettes se décharent, les yeux s'évident [...] un cadavre » (Fs, p. 40-49), au pire évanescence : « ma gueule flotte, un reflet. Elle erre au loin, à l'infini, entre les montants qui sertissent le miroir » (Fs, p. 49), voire tout à fait insaisissable, « [...] à peine entrevue, ma gueule fait naufrage, elle bouge en même temps dans l'autre glace, de l'autre côté de la salle, reflétée, peux pas la fixer, ma trombine se désagrège, la tirelire en pièces détachées, à peine je me campe, ça décampe ». (LB, p. 275) L'image flotte, irréalité rendant impossible l'ancrage dans son propre corps. « Je me cherche. Angoisse ». (Fs, p. 71) Le constat s'impose : « L'image propre est frappée d'inanité, à tout le moins d'incertitude⁴⁴⁶ ». Se peindre, « un sot projet⁴⁴⁷ » est impossible, notre image est détenue en partie par l'autre. L'autoportrait n'est qu'un « hétéroportrait⁴⁴⁸ » et l'image une instance imaginaire, voire une fiction. Fiction de soi ? « Evidemment, nous avons tous tendance à croire que nous sommes nous. Mais nous n'en sommes pas si sûrs⁴⁴⁹ ». Comment véritablement s'apercevoir ? Face à son miroir Serge Doubrovsky, l'auteur va tenter de reconstituer les fragments épars de son

⁴⁴⁵ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, op. cit., p. 149.

⁴⁴⁶ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 71.

⁴⁴⁷ « Le sot projet qu'il a eu de se peindre » : cette remarque, faite par Pascal sur Montaigne, est reprise par Serge Doubrovsky dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 61-63.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁴⁹ Jacques Lacan, *Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978, p. 20.

Moi brisé et de restituer les morceaux d'une identité éclatée. Étrange « Je » aux multiples facettes joué par un « chasseur d'images. Au miroir ». (Fs, p. 295)

Plusieurs instances sont ainsi requises. L'auteur organise la mise en scène et distribue les rôles. Le miroir, telle une grande toile, occupe l'arrière de la scène. Face à lui, première autorité par délégation, le scripteur. Au commencement était le verbe, tout commence donc avec l'écriture. « Machine, je tape. Entre mes doigts me glisse. À mon insu, moi je raconte ». (Fs, p. 435) En faisant sortir les vocables, le scripteur de son « verbe vadrouilleur⁴⁵⁰ », donne le premier souffle de vie au personnage principal, « dans mon verbe je mets ma chair ». (Fs, p. 471) Julien-Serge est un être double : « Tantôt moi et tantôt moi ». (Fs, p. 72) Ces « Moi successifs⁴⁵¹ » s'interpénètrent. Enfin, troisième instance à se placer devant le miroir, le narrateur. Il est le « Je » de l'énonciation, le façonneur d'image. Entre les Moi et le Je, poussé par l'impulsion du scripteur, le jeu de miroir commence.

« Mon fantôme remue dans la brume. Je sors des limbes » (Fs, p. 70) raconte le narrateur. Une image se dessine dans le miroir. Un monstre marin, « tête de crocodile, corps de tortue » apparaît : « *eau qui donne naissance à un monstre naissance textuelle* ». (Fs, p. 489) L'image de ce monstre marin est « une image déplacée (elle fonctionne à la place de l'auto-image classique, puisque le sujet cherche désespérément à s'y voir, à y assurer son être⁴⁵²) » analyse Serge Doubrovsky. Spectateur critique de cette mise en scène, en retrait dans les coulisses, hors diégèse, il va jouer à faire réfléchir cette monstrueuse image en dévoilant de nouvelles facettes. Cet « espèce d'animal monstrueux » a pris forme dans un rêve évoqué par le narrateur dans son roman *Fils*. Le personnage à l'occasion d'une séance

⁴⁵⁰ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 69.

⁴⁵¹ Serge Doubrovsky, « C'est fini », entretien réalisé par Isabelle Grell, in *Je & Moi*, sous la direction de Philippe Forest, *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, octobre 2011, n° 598, p. 22.

⁴⁵² Serge Doubrovsky, « Autobiographie /vérité / psychanalyse », in *Autobiographies : de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 71.

d'analyse raconte son rêve à son analyste Akeret : « Restes diurnes, Racine. Accroche Théràmène. Monstre ». (Fs, p. 188) Son rêve est associé au récit de Théràmène, à l'analyse du texte racinien que le personnage-professeur s'apprête à donner à l'occasion d'un cours magistral : « le sacré monstre de Racine est ressorti dans l'océan de ma cervelle. Il a resurgi de mes eaux » (Fs, p. 160) :

Sur une plage (en Normandie ?) dans une chambre d'hôtel. Je suis avec une femme. Par la fenêtre, nous regardons la plage. Je dis : « Si seulement il y avait du soleil, nous pourrions nager. » Soudain, nous voyons une espèce d'animal monstrueux sortir de l'eau et ramper sur le sable (tête de crocodile, corps de tortue). (Fs, p. 158)

Que signifie cette terrifiante image onirique ? Elle pourrait être un indice textuel de la filiation de Julien-Serge : « vache-taureau résultat moi ». (Fs, p. 313) Le père-taureau évoquerait Zeus, le dieu souverain, le Seigneur du Ciel. Un Dieu protéen qui prit la forme du taureau pour enlever Europe, la fille du roi de Sidon. La mère-vache, génisse et future génitrice, renverrait à l'image d'Io, une belle prêtresse, jeune et heureuse. Séduite par Zeus, elle fut transformée en vache pour échapper à la colère d'Héra, l'épouse jalouse. Mais le résultat arithmétique de cet accouplement, « vache amenée au taureau [...] c'est la monte », (Fs, p. 296) aurait dû être une chimère, mi-vache mi-taureau, or Julien-Serge s'aperçoit mi-tortue, mi-crocodile. Miroir, miroir ? Quelle est l'essence de cette image monstrueuse ? « AI MES RACINES DANS RACINE » (Fs, p. 445) indique le narrateur. Que raconte cette lecture croisée ? « *Un texte*⁴⁵³ *quel qu'il soit fonctionne comme un rêve s'analyse comme un rêve on peut répondre sous l'image manifeste complexe à un certain niveau* LE MONSTRE C'EST THÉSEE » (Fs, p. 511), le père d'Hippolyte, l'invincible dompteur de monstre, « ce héros intrépide⁴⁵⁴ »

⁴⁵³ C'est nous qui soulignons.

⁴⁵⁴ Racine, *Phèdre*, v. 77.

commente le professeur en plein exercice d'interprétation. Si à un autre niveau, le rêve du monstre fonctionnait comme un texte, s'analysait comme un texte, le monstre du rêve ne pourrait-il être Israël Doubrovsky le père de Julien-Serge ? « Il est entré dans l'antre. En est revenu. Miracle. Devait jamais ressortir ». En 1943, le père s'est rendu « avenue Foch, à la Gestapo, étoile jaune à la poitrine. Plaider son cas ». (Fs, p. 192) Il voulait le permis d'exercer son métier de tailleur. Il l'a obtenu et est ressorti victorieux du labyrinthe. Il a vaincu « le monstre ». Mais « *le monstre change d'identité à la différence du Minotaure crétois mi-taureau mi-homme le monstre racinien mi-taureau mi-dragon se désigne évidemment par son ample croupe comme mi-mâle mi-femelle quelle est donc cette moitié femelle* LE MONSTRE C'EST PHÈDRE ». (Fs, p. 512) Le texte doubrovskien, en miroir avec le texte racinien fait jouer les correspondances. « Mère aurait dû jouer Racine. Aurait été Phèdre » (Fs, p. 261), mais une Phèdre-mère tout en retenue avec un profond sens du sacrifice, une Phèdre en négatif : « *il y a des choses qu'on n'a pas le droit de faire* ». (Fs, p. 267) « Je suis son reflet contraire » (Fs, p. 295) reconnaît Julien-Serge et « s'[il est] le reflet inverse de [sa] mère » (Fs, p. 316), de la fureur « *De l'amour, j'ai toutes les fureurs*⁴⁵⁵ », il connaîtra alors tous les feux. La fureur, la passion coupable, il l'éprouvera effectivement pour Elisabeth, un jeune médecin tchèque de passage à Paris : « *coi, transi, dès le moment que je t'ai aperçue* ». (Ds, p. 20)

*Je le vis, je rougis, je palis à sa vue*⁴⁵⁶

« je ne peux plus te quitter ». (Fs, p. 18) « *viens avec moi, je ne peux plus te laisser repartir* ». (Fs, p. 19)

⁴⁵⁵ *Ibid.*, v. 259.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, v. 273.

Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée :

*C'est Vénus tout entière à sa proie attachée*⁴⁵⁷

« Qui es-tu ? Que m'es-tu ? Enfoncée comme un coin dans ma chair. Descendue dans chacune de mes fibres, tu m'habites. Liane ramifiée en réseau infini, tu m'enserres. Tu m'étouffes ». (Ds, p. 87)

*Je reconnus Vénus et ses feux redoutables*⁴⁵⁸

Miroir, miroir ? « *En un sens donc ce taureau-dragon ce Thésée-Phèdre apparaît bien comme ce que Mélanie Klein appelle "the combination parent-figure" le fantasme des parents combinés* » (Fs, p. 513) fait remarquer le professeur Doubrovsky en poursuivant son analyse du texte racinien. Cette combinaison, version initiale de la Scène primitive, produit une image monstrueuse : « c'est cette image terrifiante qui forme souvent le noyau des cauchemars [...] »⁴⁵⁹ Le narrateur reconnaît avoir connu une « sacrée peur » (Fs, p. 86) et même s'être réveillé en pleine nuit, pour noter ce cauchemar : « Et puis le monstre. Angoisse terrible, cauchemar. La preuve, a dû me réveiller. Devenu rare, écrit en pleine nuit, crevant la digue des drogues, m'a secoué ». (Fs, p. 86) « Ces parents combinés sont des ennemis extrêmement cruels et redoutés »⁴⁶⁰ analyse Mélanie Klein. Terrifiante combinaison : « Chez Racine, taureau-dragon. Chez moi, crocodile-tortue ». (Fs, p. 86) « FIGURE COMBINÉE je

⁴⁵⁷ *Ibid.*, v. 305-306.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, v. 277.

⁴⁵⁹ Hanna Segal, *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003, p. 114-115.

⁴⁶⁰ Mélanie Klein, "On the development mental functioning", in Willy Baranger, *Position et objet dans l'œuvre de Mélanie Klein*, Toulouse, Éditions Erès, 1999.

suis L'IMPOSSIBLE COMBINAISON rien d'autre que du redoublement d'Être à la recherche d'une vaine coïncidence à soi » (Fs, p. 519) note le scripteur :

le Soi c'est l'autre en Double figure parentale combinée dont la combinaison est impossible donc Je n'est pas UN Autre mais DEUX Autres dont les choix les assises l'assiette l'être s'opposent dans l'absolu conflit de deux légalités de deux obédiences égales et de sens contraire. (Fs, p. 519)

Comment se définir, quelle est notre identité ? L'un y naît de deux. Deux autres et deux désirs quelque fois antagonistes : « Tortue crocodile. Julien-Maman [...] Serge Papa ». (Fs, p. 320) Le « Moi seul » de Rousseau est bousculé par des Moi multiples, insaisissables, conflictuels aux prises avec l'Autre. Un Autre double, qui redouble l'interrogation identitaire. L'équation, à plusieurs inconnues, rend la combinaison complexe :

moi c'est elle ». (Fs, p. 258) « Ma mère et moi. Toi et moi, on est identiques. On est comme frère et sœur. Ma mère sœur ». (Fs, p. 263) On sera UN-EN-DEUX. Deux corps, un cœur. Le même être. (Fs, p. 267) « A force d'être. Comme elle. Je serai. Elle ». (Fs, p. 268) « Je suis elle ». (Fs, p. 271) « Dedans, on est faits pareils ». (Fs, p. 290) « Je joue leur jeu. On me dit. FAUT ÊTRE. JE SUIS ». (Fs, p. 292) « On t'a appelé Julien. Pour la famille [...] mais on t'a appelé Serge pour quand tu serais. Papa, violoniste. Maman écrivain ». (Fs, p. 293) « Elle veut. QUE JE SOIS LE CONTRAIRE DE CE QU'ELLE VEUT ». (Fs, p. 295) « J'ai l'identité ubiquiste. Encyclopédie Quillet des fantasmes, le TOUT-EN-UN ». (Fs, p. 297) « Pour être ENTIER. Faut vouloir être. CE QUI VOUS MANQUE ». (Fs, p. 298) « Suis son image renversée ». (Fs, p. 300) « Je suis comme elle ». (Fs, p. 311) « Moi-fils. Qui s'accouple. Au moi-mère. Moi-Même. Addition. C'est arithmétique ». (Fs, p. 318) « Si ma mère est la femme-homme. Si je suis l'homme-femme. Quand on se mélange. Fusion totale. L'union parfaite. Des contraires. L'unité double. Absolue. La dualité unique. Plus de problème. J'ai ma solution finale. Paradisiaque. Elle-moi. Moi-elle. Moi-moi. (Fs, p. 318) « Le jeune garçon est fier d'être un homme. A peine je m'accouple. A moi-même. Je me divise. Pour régner. Je me sépare. De ma moitié femelle ». (Fs, p. 319) « Naître masculin. De mon père. Je veux une virilité. Femelle. (Fs, p. 324)

Le professeur Doubrovsky poursuit son analyse, « TOUT EST DANS LE TEXTE » (Fs, p. 471) : « *dans ce monstre donc où nous avons lu Thésée d'abord Phèdre ensuite les parents combinés enfin il faut maintenant lire HIPPOLYTE* ». (Fs, p. 514) Le monstre racinien serait finalement Hippolyte, fruit d'une impossible combinaison. Le signifiant « sauvage » le désigne, Phèdre et Thésée le reconnaîtront comme tel et finalement il s'apparaîtra comme monstre à lui-même. Miroir, miroir ? Les traits du portrait s'individualisent, le caractère s'affirme : « *Toi tu marcherais sur les autres pour* » (Fs, p. 308) fait remarquer sa mère à Julien-Serge. Sa colère gronde, gonfle : « Toi, tu ne penses qu'à toi [...], Julien tu prends mauvais genre » assène-t-elle. Fier de son nouveau costume bleu acheté trente mille balles, « plus que ce que gagne [sa] mère » (Fs, p. 303), le narrateur raconte s'être montré à sa mère. Verdict : « tout ce que tu veux jouir quand les autres crèvent [...] tu me dégoûtes » (Fs, p. 306). Le monstre ainsi désigné « montre les crocs ». (Fs, p. 308) Crocodile-Tortue. Mais il reconnaît : « Un monstre. C'est possible ». (Fs, p. 350) « Mon monstre, moi ». (Fs, p. 188) « Juste rappel » poursuit le professeur évoquant Hippolyte : « *le monstre surgi devant lui c'est lui-même* ». (Fs, p. 521) « Le monstre apparaît. Il figure. Ma contradiction intime. Mon défaut de construction. TÊTE DE CROCODILE. CORPS DE TORTUE. Ma torture. Ce qui est monstrueux chez moi [...] MA STRUCTURE » (Fs, p. 313) reconnaît le narrateur, auto-analyste de son rêve. Une structure qui rend presque impossible le chemin à travers soi jusqu'à l'Autre. L'identité, double et contradictoire, demeure vacillante. Crocodile il est mâle, tortue il est femelle. Masculin et féminin. À la recherche de l'affranchissement, en quête d'indépendance, pour devenir soi, Hippolyte prend le chemin de Mycènes, Julien-Serge le chemin de la 97^e avenue. Le premier sur son char, le second, version contemporaine, en auto. À l'apparition du monstre, représentation symbolique de cette impossible combinaison, de

« l'intériorisation d'un système d'identification rigoureusement contraires » (Fs, p. 524), Hippolyte aura le « corps défiguré⁴⁶¹ », Julien-Serge le « corps démembré ». (Fs, p. 72) « Dans la miroitante galerie de glace, [...] le sujet perdu sans repères, [...] cherche toujours en vain son image, l'image de l'Autre qu'il fera[it] sienne ». (Fs, p. 524) Miroir, Miroir ?

Une grande toile carrée de plus de deux mètres de côté était posée à côté de la fenêtre [...] La toile était pratiquement vierge : quelques traits au fusain, soigneusement tracés, la divisaient en carrés réguliers, esquisse d'un plan en coupe d'un immeuble qu'aucune figure, désormais, ne viendrait habiter. (LVME, p. 580)

Georges Perec, Jorge Semprun et Serge Doubrovsky regardent obstinément cette toile-miroir. Leur autoportrait reste une ébauche, à peine distinguent-ils dans l'image observée et les premiers traits esquissés certains détails du visage, une cicatrice, « une certaine manière de pencher imperceptiblement la tête » (LVME, p. 279), une farouche détermination, peut-être une forme d'inquiétude. L'esquisse, trop parcellaire, ne permet véritablement ni la reconnaissance ni l'identification. Le miroir est brisé, il ne peut renvoyer que des fragments de soi. Pour s'apercevoir peut-être faudrait-il apprendre à jouer avec la réalité, à biaiser. Si frontalement l'image réfléchie paraît morcelée et insaisissable, pourquoi ne pas essayer de l'appréhender obliquement et jouer avec les bris du miroir et ses étranges reflets pour se créer une nouvelle identité ?

ma bibliothèque aux planches gondolées, à la peinture grise qui se craquelle, totalement hétéroclite, les Platon collection Garnier aux dos fendillés contre le Rouge et le Noir,, la Chartreuse en volumes d'occasion dépareillés, achetés pendant la guerre chez Dubost, toute une série de Classiques Larousse jouxtant Matérialisme historique et matérialisme dialectique, Œuvres philosophiques du Maréchal Staline, lointains souvenirs de ma classe de

⁴⁶¹Racine, *Phèdre*, v. 1568.

philo à Saint-Germain [...], tout mon bric-à-brac est là, fidèle, me renvoie mon image comme un miroir. (LPC, p. 148)

2° Reflets dans le miroir et « retouches à un autoportrait »⁴⁶²

« Ce n'est pas du tout arbitrairement que j'ai choisi d'être relié à un auteur ; c'est parce que son œuvre s'offre comme un miroir où je puis me refléter⁴⁶³ ».

« Je lis peu mais je relis sans cesse, Flaubert et Jules Verne, Roussel et Kafka, Leiris et Queneau ; je relis les livres que j'aime et j'aime les livres que je relis, et chaque fois avec la même jouissance, que je lise vingt pages, trois chapitres ou le livre entier : celle d'une complicité, d'une connivence, ou plus encore, au-delà, celle d'une parenté enfin retrouvée ». (WSE, p. 195)

« Un auteur qu'on aime fait autant partie d'une vie qu'un ami, qu'une femme aimée. Les rapports qu'on tisse avec lui au fil des ans, font partie du tissu intime ». (LB, p. 147)

Cela pourrait donc continuer ainsi : il serait une fois un autre visage, une autre image, une autre identité. Il serait une fois quelques « retouches à un autoportrait ». Cela pourrait ressembler à un tableau, morcelé en pièces de puzzle : « [...] fragments disjoints, je me disloque [...] Tous mes fragments caracolent. Les morceaux de mon puzzle gambadent ». (LB, p. 196) De face, l'image représentée paraîtrait éclatée, presque indéfinissable mais en opérant, un « déplacement », la nouvelle perspective choisie donnerait aux pièces et à l'image regardée des reflets inattendus, il suffirait de « faire basculer sa perception, voir autrement

⁴⁶² Nous empruntons ce titre à Serge Doubrovsky : « Sartre : retouches à un autoportrait », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 123-167. Dans cet article, Serge Doubrovsky revient sur l'autoportrait de Sartre, brouillé par des publications d'outre-tombe.

⁴⁶³ Serge Doubrovsky : « Écriture / lecture : face à face », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, op. cit., p. 201.

[...] ⁴⁶⁴ », pour voir mieux, (LVME, p. 400), à partir d'un angle différent ou d'un regard oblique ⁴⁶⁵. « Si je me regarde, il faut aussi que par rapport à moi je fasse un pas de côté [...] ⁴⁶⁶ » précise Georges Perec. Effet de miroir : des reflets apparaîtraient ainsi, multiples et variés, étranges reflets de soi constitués de traits empruntés à une nouvelle famille. Une famille de papier, une famille fictive inventée et composée à partir d'auteurs choisis. Des pères et des pairs. Des repères stables permettant une progressive reconstitution identitaire : « Quand j'ai découvert Stendhal, Jules Verne, Michel Leiris, Queneau, ils sont devenus ma famille. Vous le voyez, je ne suis pas orphelin ⁴⁶⁷ » raconte Georges Perec. « Quand j'avais vingt ans mon père est mort. Sartre a pris sa suite [...] Sartre m'a formé » (LB, p. 191), un vrai rapport de « filiation » (LB, p. 190) écrit le narrateur Serge Doubrovsky. Dans le miroir, en contrepoint des trois autoportraits, apparaissent ainsi progressivement les images de cette parenté d'affinité ⁴⁶⁸, constitutive d'une nouvelle identité, d'un nouveau moi.

⁴⁶⁴ *Déplacement et sens* ont été mis en italiques par Georges Perec.

⁴⁶⁵ « Un certain art de la lecture [...] pourrait consister à lire de côté, à porter sur le texte un regard oblique (mais déjà, il ne s'agit plus de la lecture à son niveau physiologique : comment pourrait-on apprendre aux muscles extra-oculaires à 'lire autrement' » (P/C, p. 113).

⁴⁶⁶ « En dialogue avec l'époque », propos recueillis par Patrice Fardeau, *France nouvelle. Hebdomadaire central du Parti communiste français*, n° 1744, 16-22 avril 1979, in *Georges Perec en dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Édition établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2011, p. 116.

⁴⁶⁷ Propos recueillis par M. Damon-Bonnefond, *Le Progrès* (Lyon), 14 janvier 1981, in *Entretiens et conférences II., op. cit.*, p. 161.

⁴⁶⁸ L'intertextualité dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun a fait l'objet de nombreuses études. Nous citerons dans notre bibliographie quelques-unes des plus intéressantes réalisées entre autres par Marie Miguët-Ollagnier, Régine Robin, Manet van Montfrans. Notre recherche s'intéressera davantage à la création d'une nouvelle identité à partir de cette famille d'élection.

2.1° Les mots

Émoi, Jorge Semprun est encore un enfant lorsqu'il apprend dans la bibliothèque familiale à reconnaître et à aimer l'odeur des livres. Le parfum qui en émane est sensuel, très troublant :

Dans la bibliothèque, la fascination était tout autre mais tout aussi physique. Mes mains tremblaient tout autant, j'étais transi des vapeurs charnelles de l'émoi. L'odeur du cuir, du papier, du tabac blond – mon père fumait des Camel – provoquait la même langueur émoustillée. Je humais les pages des livres comme la soie des lingerie maternelles, avec le même désir enfantin, douloureux, de savoir et de possession. (AVC, p. 49)

La scène de la bibliothèque est associée à un autre souvenir sensoriel où, jeune enfant, Jorge Semprun se complaisait à respirer d'autres effluves troublants, ceux du linge maternel. Même émerveillement, même émoi, même richesse de promesses à venir, les deux scènes se superposent et se confondent. La mère de Jorge Semprun, en imaginant très tôt pour son fils une vocation d'écrivain, lui désignait et dessinait un nouvel univers. Tout était à inventer. Il serait une fois... « Verbe. C'est au cœur ». (LB, p. 270) Au commencement était le verbe : « Avant d'être né. Sarah Bernhardt, Mounet-Sully, de Max. Par son oreille » (LB, p. 270) raconte le narrateur Serge Doubrovsky, évoquant la vie *in-utero* du personnage Julien-Serge. « J'ai trois ans » se souvient Georges Perec racontant un souvenir, « pas entièrement invraisemblable » : « Je suis assis au centre de la pièce, au milieu des journaux yiddish éparpillés [...] Tout le monde s'extasie devant le fait que j'ai désigné une lettre hébraïque en l'identifiant ». (WSE, p. 26) Cette scène, voulue comme fondatrice, évoque pour l'auteur un

tableau « peut-être de Rembrandt [...] qui se nommerait *Jésus parmi les Docteurs* ». Le verbe se fait chair. Cet épisode biblique est décrit par Luc (II 40-47) :

Ses parents se rendaient chaque année à Jérusalem pour la fête de la Pâque. Et lorsqu'il eut douze ans, ils y montèrent, comme c'est la coutume pour la fête. Une fois les jours écoulés, alors qu'ils s'en retournaient, l'enfant Jésus resta à Jérusalem à l'insu de ses parents. Le croyant dans la caravane, ils firent une journée de chemin, puis ils se mirent à le rechercher parmi leurs parents et connaissances. Ne l'ayant pas trouvé, ils revinrent, toujours à sa recherche, à Jérusalem.

Et il advint, au bout de trois jours, qu'ils le trouvèrent dans le Temple, assis au milieu des docteurs, les écoutant et les interrogeant ; et tous ceux qui l'entendaient étaient stupéfaits de son intelligence et de ses réponses [...].

Philippe Lejeune, en confrontant les avants-textes⁴⁶⁹ de Georges Perec, il existe sept versions différentes de cette scène, retrace la genèse de ce souvenir délibérément placé sous le signe de la lettre. La lettre est appréhendée comme un objet à contempler, une image à voir avant de la lire. Elle est fascination, mais elle est aussi mystère. Quel est son nom ? : gimmel, gameth, gamète, gamaith, gamelle, gammeth, gammel. Étrange signifiant, quelle réalité cache-t-il ? La lettre est aussi et surtout jeu : « [...] un de mes jeux consistait à déchiffrer, avec Fanny, des lettres dans des journaux, non pas yiddish, mais français » (WSE, p. 28) poursuit Georges Perec. Cette lettre hébraïque, identifiée par le petit Georges, pourrait s'apparenter à une lettrine, une lettre-seuil⁴⁷⁰ entre le texte et l'image qui révélerait un monde imaginaire ou à imaginer. Dans une note rectificative, deux paragraphes plus loin, Georges Perec revient sur son souvenir : « Dans ce souvenir ou pseudo-souvenir, Jésus est un nouveau-né entouré de vieillards bienveillants. Tous les tableaux intitulés "Jésus au milieu des Docteurs" le

⁴⁶⁹ Philippe Lejeune, *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, op. cit., p. 210-230.

⁴⁷⁰ Frédéric Marteau, « L'obsession grammatographique, - Ponge, Perec, Jabès - », *Textimage*, N°3 *À la lettre*, été 2009, p. 2. Revenant sur la tradition des lettrines, Frédéric Marteau voit dans la lettrine, « capitale qui initie un paragraphe ou un chapitre, une sorte de seuil entre [...] le texte et l'image ».

représentent adulte ». (WSE, p. 28) Pourquoi une telle précision de surcroît erronée ? La scène évoquée appartient indiscutablement à l'enfance de Jésus. Et pourquoi indiquer un autre titre au tableau ? Est-ce un jeu de mots dans lequel il faudrait chercher les erreurs délibérément placées, puis recomposer l'histoire ? Georges Perec a introduit volontairement, peut-être avec le plaisir jubilatoire du joueur, « une petite erreur⁴⁷¹ », une faille, ce que les Oulipiens et avant eux Jarry appelaient « *le clinamen*. La petite erreur, qui nous vient de Lucrèce, et sans laquelle aucun atome n'accrocherait les autres, sans laquelle donc le monde n'existerait pas⁴⁷² ». Une « petite erreur » pour qu'à mots couverts, de façon détournée, un nouveau monde apparaisse et se dessine. Le tableau intitulé « Jésus au milieu des docteurs » a été peint par Ingres⁴⁷³. Jésus, petit enfant, y semble perdu au milieu de docteurs effrayants. Des livres jonchent pêle-mêle le sol. Sur le mur de l'autel derrière l'enfant Jésus se reflète une ombre, celle d'un chandelier à sept branches. Pourtant aucune menorah n'est visible dans ce tableau d'Ingres. Étrange ombre projetée que rien ne rattache, comme le reflet d'une présence absente, « la marque d'une absence⁴⁷⁴ ». Aurait-elle pu être regardée par Georges Perec comme une allégorie de sa judéité et par métonymie de son histoire, de son absence d'histoire ? La lettre est enfin quelquefois hantise, son graphisme peut receler une réalité douloureuse. À Villard, où Georges Perec résidait chez sa tante Esther après la guerre, se trouvait une ferme habitée par un vieil homme. Ce dernier sciait son bois sur un chevalet constitué par un « X » : « mon souvenir n'est pas souvenir de la scène mais souvenir du mot, seul souvenir de cette lettre devenue mot, de ce substantif unique dans la langue à n'avoir

⁴⁷¹ « La maison des romans », propos recueillis par Jean-Jacques Brochier, in *Perec, Entretiens et Conférences I*, op. cit., p. 241.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 241. Le concept de clinamen est dû en fait à Épicure. Il constitue la troisième cause du mouvement des atomes.

⁴⁷³ D'autres versions existent, mais celle répondant au titre « Jésus au milieu des docteurs » a été peinte par Ingres.

⁴⁷⁴ « Entretien : Perec/Jean-Marie Le Sidaner », *L'Arc*, 76, 1979, p. 9. Dans cet article, où il est question de judaïsme, Georges Perec relie le thème du manque et la mort de ses parents : « c'était la marque d'une absence, d'un manque ».

qu'une lettre unique [...] ». (WSE, p. 109) L'auteur joue avec le souvenir du petit Georges, cette « lettre-mot », ce « X », il le prolonge, le décompose, le superpose, il le regarde symboliser au gré des figures, l'histoire de son enfance, la lettre « X » prolifère, menaçante, elle se transforme progressivement en signe de mort :

[...] deux V accolés par leurs pointes dessinent un X ; en prolongeant les branches du X par des segments égaux et perpendiculaires, on obtient une croix gammée () elle-même facilement décomposable par une rotation de 90° d'un des segments en () sur son coude inférieur en sigle () ; la superposition de deux V tête bêche aboutit à une figure (XX) dont il suffit de réunir horizontalement les branches pour obtenir une étoile juive ().

Les mots deviennent des choses. Le petit « h » de l'histoire, croise le grand « H ». H, h, X, le petit garçon s'accroche aux lettres et à leur mystérieux pouvoir. À treize ans, il inventera, racontera et dessinera une histoire autour d'une lettre, le « W ». Adulte, Georges Perec aimera à se dire « homme de lettres », un homme dont le métier c'est les « lettres de l'alphabet⁴⁷⁵ ». Une définition partagée par l'auteur Serge Doubrovsky : « Je serai un travailleur des lettres ». (LB, p. 353) « J'aurai mon atelier d'écriture ». (LB, p. 355) Artisan des lettres, professionnel de l'écriture Georges Perec « revendique[ra] le contrôle et la connaissance de ses moyens de production » :

Le mot qui semble le plus juste lorsque je m'efforce de me définir et de définir le travail que je fais n'est ni romancier ni même écrivain, mais homme de lettres : un homme dont le travail a pour objet les lettres de l'alphabet : mon travail ne se fait pas avec des idées, des sensations des images⁴⁷⁶.

⁴⁷⁵ Georges Perec, « Georges Perec le bricoleur », propos recueillis par Catherine Clément, *Le Matin*, 8 décembre 1978, in *Perec, Entretiens et Conférences I, op. cit.*, p. 264.

⁴⁷⁶ Georges Perec, « Notes sur ce que je cherche », première version citée dans *Portrait(s) de Georges Perec*, sous la dir. de P. Perec, Paris, BNF, 2001, p. 113.

L'Ouvroir de Littérature Potentielle que rejoindra Georges Perec en 1963 comportera entre autres propositions formulées par Raymond Queneau à sa création la « proposition 10 : le travail oulipien est artisanal ». Les mots sont « des objets concrets ». La « main du scrivain » (Da, p. 309) encode, décode : lipogrammes, hétérogrammes, palindromes, homophonies, mots croisés. Les lettres s'effacent, (*La Disparition*) réapparaissent (*Les Revenentes*), se croisent (*W ou le souvenir d'enfance*). Leur puissance combinatoire est quasi infinie. « Le scriptor », fasciné, libéré, « lui qui n'avait pas pour un carat d'inspiration » (Da, p. 310), devient virtuose. « La maîtrise technique est éblouissante⁴⁷⁷ » remarque Warren Motte. L'artisan, exigeant, va approfondir « l'outil qu'il a[vait] à sa disposition » (Da, p. 309), apprendre le pouvoir de la lettre :

[...] dans la légende du Golem, il est raconté qu'il suffit d'écrire un mot, Emeth, sur le front de la statue d'argile pour qu'elle s'anime et vous obéisse, et d'en effacer une lettre, la première, pour qu'elle tombe en poussière. (Elld, p. 49)

La lettre détient le pouvoir de vie ou de mort raconte la légende. Quelque fois, la réalité vient défier la fiction :

Sur Ellis Island⁴⁷⁸ aussi, le destin avait la figure d'un alphabet. Des officiers de santé examinaient rapidement les arrivants et traçaient à la craie sur les épaules de ceux qu'ils estimaient suspects une lettre qui désignait la maladie ou l'infirmité qu'ils pensaient avoir décelée :

C, la tuberculose

E, les yeux

F, le visage

⁴⁷⁷ Warren Motte, « Embellir les lettres », in *Cahier Georges Perec I, Colloque de Cerisy, (Juillet 1984)*, Paris, P.O.L., 1985, p. 117.

⁴⁷⁸ Au sujet de l'histoire d'Ellis Island, voir p. 30 de notre thèse.

H, le cœur

K, la hernie

L, la claudication

SC, le cuir chevelu

TC, le trachome

X, la débilité mentale

les individus marqués étaient soumis à des examens beaucoup plus minutieux. Ils étaient retenus sur l'île plusieurs heures, plusieurs jours, ou plusieurs semaines de plus, et parfois refoulés. (EIIId, p. 49)

Le petit Georges avait inventé une histoire appelée W, le « scrivain » reprendra cette histoire et écrira « W », une métaphore de l'univers concentrationnaire. « W » est une mystérieuse île, perdue en Terre de Feu où le sport est roi et loi. Les athlètes en exercice se reconnaissent par une lettre, un « W » sur le dos de leurs survêtements. (WSE, p. 134) La lettre désigne, stigmatise, ostracise voire quelque fois anéantit. Le « E » de *La Disparition* tue les personnages. La lettre est enjeu. Le « scriptor » va devoir en jouer avec excellence pour déjouer son pouvoir maléfique. Georges Perec dessinera inlassablement des lettres, tracera des lignes d'écriture, « quelque chose se déplace et se trace, la ligne sinueuse de l'encre sur le papier, quelque chose de plein et de délié⁴⁷⁹ ».

Les lettres s'assemblent, « j'écris : je trace des mots sur une page. Lettre à lettre, un texte se forme, s'affermi, se fixe, se fige » (EE, p. 21), des mots se forment, se croisent et délivrent une petite musique, le verbe vibre : « sonorité du verbe, chanson des mots [...] une récitation murmurée » (AVC, p. 82) se souvient Jorge Semprun :

⁴⁷⁹ Georges Perec, « Les lieux d'une ruse », in *Penser/Classer, op. cit.*, p. 61.

*Ya vienne el cortejo ! / Ya vienne el cortejo ! / Ya se oyen los claros clarines. / La espada se anuncia con vivo reflejo ; / ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines...*⁴⁸⁰

Comme un premier souffle, « [...] se passe à ras de verbe, dans un friselis d'adjectifs. À même la phrase ». (LB, p. 89) Mots dits, mots répétés, scandés, mots appropriés, phrases récitées, ce nouveau monde est musicalité, rythme, son, mesure. Jorge Semprun se rappelle encore des premiers vers appris par cœur, juste des sons qui s'entrechoquent et lentement font sens, « la tribu familiale rassemblée avant le dîner » (AVC, p. 84) raconte-t-il écoutait le père déclamer des vers, quelque fois les siens, « impalpables sonorités de récitation ». (AVC, p. 82) Quelquefois, par jeu, Jose Maria Semprun mêlait ses vers à ceux de Ruben Dario ou de Gustavo Adolfo Becquer pour voir si ses enfants étaient capables de les distinguer. Le poète Ruben Dario était le plus volontiers récité : « Nous mettant à plusieurs, il nous était arrivé d'en dramatiser la récitation, mimant et gesticulant les strophes ». (AVC, p. 82) Serge Doubrovsky raconte une scène analogue après un dîner familial. En réponse à sa mère qui insistait pour qu'il reprenne encore et encore une poignée de cerises, il déclama, solennel, un alexandrin de Corneille : « *Je t'en avais donné. Je t'en veux accabler* rigolade elle se tord ». (Fs, p. 277) Georges Perec et son cousin Henri jouaient inlassablement la scène de la mort de d'Artagnan. Jacques Lederer dans « Premières lectures, premiers romans⁴⁸¹ » évoque son ami Georges Perec rencontré au Collège Geoffroy Saint-Hilaire d'Etampes et son plaisir à s'approprier des phrases d'auteurs aimés, des « phrases amoureusement retenues et répétées » : « je ne peux plus relire certaines pages de nos auteurs favoris sans que surgisse

⁴⁸⁰ « Voici le cortège, / voici le cortège ! Déjà l'on entend le son clair des clairons. / Et l'épée s'annonce avec son vif éclat / Voici, fer et or, le cortège des héros ! » (AVC, p. 82)

⁴⁸¹ Jacques Lederer, « Premières lectures, premiers romans », in *Mélanges, Cahier Georges Perec 4, op. cit.*

son image de récitant émerveillé, goguenard, péremptoire, impérial, dynastique même, en ce que toutes ses passions littéraires supposaient de cousinage et de liens de sang⁴⁸² » :

Le Procès : *Vous êtes peintre en bâtiment ? – Non, je suis fondé de pouvoir d’une grande banque.*

La Guerre et la Paix : *Il faut aimer la vie...*

Ulysse : *Oui je veux bien oui.*

Des voix, des mots, des phrases qui habitent et guident Georges Perec, Jorge Semprun et Serge Doubrovsky. « [...] les mots, on s’y accroche, chacun à sa façon, dissemblable mais pareille, pour survivre » (AV, p. 153) :

[...] j’entends Denis d’Ines dire Les Djinns, Mary Marquet A Villequier, Jean Hervé dans les stances de Polyeucte. J’ai mes voix. Elles me guident vers mon avenir : les nobles volutes de mots, les phrases ailées, j’aimerais bien, à mon tour, un jour, les déclamer. Ou les écrire. (LB, p. 338)

La mère de Serge Doubrovsky de sa voix voilée, un peu rauque lui récitait de la poésie : Baudelaire, Verhaeren, Samain, Hugo, Musset, et Vigny, son poète préféré : « *Accomplis jusqu’au bout ta longue et lourde tâche, Dans la voie où le sort a voulu t’appeler, poitrine caverneuse, labyrinthe du larynx, Puis après, comme moi, vis et meurs*⁴⁸³ ». (Fs, p. 224)

⁴⁸² *Ibid.*

⁴⁸³ Les trois derniers vers du poème d’Alfred de Vigny *Mort du Loup* sont légèrement modifiés avec une ellipse finale : Fais énergiquement *ta longue et lourde tâche/ Dans la voie où le sort a voulu t’appeler / Puis, après, comme moi, souffre et meurs* sans parler.

La mère et l'oncle de Serge Doubrovsky ont passé leur enfance au Palais du Trocadéro. Ils ont entendu les grands tragédiens aux matinées de gala : « J'ai entendu, bouche bée, mon oncle imiter merveilleusement Mounet-Sully et la grandiloquence d'époque, dans *Horace*, « *Non, non, cela n'est point, on vous trompe, Julie, / Rome n'est point sujette, ou mon fils est sans vie* ». (HP, p. 316)

Passés ces premiers émois fondateurs, ces échos formateurs, les mots lentement vont faire sens. Ce sera le temps du plaisir de lire « vautre [...] sur un lit en compagnie des trois mousquetaires et des enfants du capitaine Grant » (P/C, p. 120) ou « couché à plat ventre sur [le] lit, de dévor[er] les livres [...] ». (WSE, p. 193) Le temps des romans feuilletons, des inoubliables héros de romans pour lesquels tout l'être vibre. Le temps des Jack London, Jules Verne, Alexandre Dumas, - « Le premier écrivain que j'ai découvert, et dont je conserve un souvenir précis, c'est Alexandre Dumas. Ensuite, c'est Jules Verne⁴⁸⁴ » - Michel Zévaco, Michel Strogoff, Fenimore Cooper, Sherlock Homes, Arsène Lupin... :

Les écrivains que j'aime, de Rabelais à Joyce en passant par Stendhal et Flaubert, racontent des histoires. Quand j'avais dix ans, la littérature, c'était pour moi dévorer Dumas et Verne. Cette passion est restée intacte et j'essaie de retrouver cette espèce de joie de jouer avec les mots, avec cette chose extraordinaire qui est les lettres de l'alphabet qui, en se combinant, donnent naissance à la fiction, à ce qu'il y a de merveilleux dans le fait de raconter une histoire⁴⁸⁵.

⁴⁸⁴ « Queneau et après », Propos tenus par Georges Perec lors d'une table ronde organisée le 29 novembre 1980 à Rouen. Plaquette éditée par la Bibliothèque municipale de Rouen, décembre 1980, in *Georges Perec En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, op. cit., p. 144.

⁴⁸⁵ « Entretien Georges Perec/ Bernard Milluy », Titre original : « Interview de Georges Perec, *Bulletin de l'alliance français de Melbourne*, novembre 1981, in *Georges Perec En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, op., cit., p.163.

Des histoires d'aventures, de voyages, des romans policiers et de science-fiction⁴⁸⁶, des séries de cape et d'épée. Ces premiers livres constituent les premiers repères : « ils m'ont presque servi d'histoire : source d'une mémoire inépuisable, d'un ressassement, d'une certitude : les mots étaient à leur place, les livres racontaient des histoires » (WSE, p. 195) se souvient Georges Perec. Une nouvelle généalogie amicale se créait. Ces histoires, lues et relues, ces héros de papier devenaient les reflets d'une enfance. Reflets réels pour Jorge Semprun qui se souvient avoir construit enfant, avec ses frères, un échafaudage de meubles pour pouvoir observer, au travers des dix petits centimètres disponibles, les visages des gens que recevait son père dans la pièce voisine. Jose Maria Semprun faisait partie « d'un certain nombre de *tolias*, ces cénacles qui se retrouvaient dans des cafés, souvent littéraires. Il fai[sait] partie d'un groupe de gens qui se réunissaient tous les jours ou tous les deux jours autour de Garcia Lorca, Alberti, ou Bergamin lui-même⁴⁸⁷ ». C'est ainsi que Jorge Semprun se souvient très précisément d'avoir vu le visage de Federico Garcia Lorca.

2.2° Bildungsroman

Puis vint le temps de l'adolescence, et de celui des romans d'apprentissage, les « Bildungsroman ». (AVC, p. 102) Le temps des idoles, de la découverte des mystères de la sexualité et des grands événements de l'existence. Des romans sans lesquels reconnaît Jorge

⁴⁸⁶ Georges Perec raconte dans *Penser/ Classer* avoir lu dans la chambre de Blévy principalement des « romans policiers et de science fiction, des collections entières de *Mystère-Magazine*, de *Suspense*, d'*Alfred Hitchcock Magazine*, de *Fiction* et d'autres dont [il] à oublié le nom (Galaxie) (P/C, p. 25-26). Dans un entretien avec Jean-Marie Le Sidaner paru dans la revue *L'Arc* n° 76, 1979, il raconte avoir été pendant plus de dix ans un « grand amateur de romans policiers (et aussi de science-fiction) ; j'étais abonné à plusieurs revues (*Mystère-Magazine*, *Suspense*, etc.) et pendant les vacances je lisais facilement deux romans policiers par jour ». *Mystère-Magazine* vient d'être réédité en fac-similé.

⁴⁸⁷ Jorge Semprun, entretiens avec Jean Lacouture, *Si la vie continue...*, Paris, Grasset – Fasquelle, France Culture, 2012, p. 23.

Semprun « je n'aurais jamais été ce que je suis devenu ». (AVC, p. 103) La famille Semprun après avoir fui la guerre civile espagnole trouve refuge dans la maison familiale des Soutou⁴⁸⁸ à Lestelle-Bétharram. Dans la bibliothèque, le regard du jeune Jorge est attiré par un roman, *Belle de jour* : « Un instinct très sûr me le fit dénicher aussitôt, parmi les Dumas, Balzac ou Zola ». (AVC, p. 193) Sa maîtrise de la langue française est encore partielle, certains passages raconte l'auteur ont été « déchiffrés mot à mot. Mais le sens général ne m'échappa point, me bouleversa » (AVC, p. 193) :

c'était l'histoire de cette jolie bourgeoise – j'ai oublié son prénom : qu'importe, tous les prénoms de femme lui iront bien – apparemment heureuse en ménage (comme on dit à la vavite, trop souvent) qui va chercher le plaisir dans les maisons de rendez-vous entre les bras d'hommes de force et de peine- charretiers, forts de halle, maquignons, garçons bouchers, charpentiers – qui la possèdent sans raffinements préliminaires, la traitant sans considération, comme pur objet de désir. (AVC, p. 194)

L'amour avait un visage, le plaisir un autre, les sens leurs propres lois tiraillant cette femme, épouse et putain. L'amour pouvait donc être désordre. Désordre absolu. Qu'était cet amour ? Il fallait comprendre. Lire encore. Quelques mois plus tard à La Haye⁴⁸⁹, la lecture du roman *Sparkenbroke* de Charles Morgan plonge le jeune adolescent dans « une perplexité fébrile ». Une phrase l'obsède et le tourmente. Que peut signifier cette remarque faite par Etty à Georges, le médecin de famille en parlant de son mari - Etty est la femme trahie de Piers Sparkenbroke. Piers et Georges se disputent l'amour de Mary - : « Je sais que d'être fouillée par lui, c'est être fouillée par un dieu ». (AVC, p. 187-188) Le jeune adolescent s'interroge : « En quoi pouvait donc consister cette fouille dont la référence de perfection était d'ordre

⁴⁸⁸ J.M. Soutou était membre du mouvement « *Esprit* ». Il deviendra le beau-frère de Jorge Semprun. Jose Maria Semprun était le correspondant de la revue *Esprit* en Espagne.

⁴⁸⁹ Jose Maria Semprun avait pris en charge la légation de l'Espagne républicaine aux Pays-Bas. L'ensemble de la famille le rejoindra là-bas.

divin ? » (AVC, p. 188) Le verbe fouiller connote une violence manifeste, « on fouille généralement quelqu'un contre son gré ». (AVC, p. 186) Il fallait comprendre. Lire encore. « L'orgie parisienne ou Paris se repeuple », un poème écrit par Jean-Arthur Rimbaud les jours qui suivirent la Semaine sanglante fin mai 1871, va permettre à l'adolescent de mieux appréhender la puissance sémantique de ce verbe. Le poème raconte la défaite de la Commune, le retour à Paris des bourgeois, réfugiés à Versailles, la célébration de la victoire dans le stupre :

Parce que vous fouillez le ventre de la Femme

Vous craignez d'elle encore une convulsion

Qui crie, asphyxiant votre nichée infâme

Sur sa poitrine, en une horrible pression

C'est le premier vers de ce neuvième quatrain qui apporte enfin au jeune Jorge un début de lumière autour de cette « question capitale » (AVC, p. 188), un « savoir abstrait, certes, purement théorique, mais irréfutable ». (AVC, p. 186) Un savoir livresque qui permettra quelques mois plus tard au jeune interne à Henri-IV, de comprendre et d'interpréter une scène insolite se déroulant sous ses yeux dans le métro parisien entre « une jolie bourgeoise de trente ans » au visage extatique et « un homme massif, rugueux, portant des vêtements de travail ». (AVC, p. 189) « La chose me tourmente » (LPC, p. 36) confesse l'adolescent Serge Doubrovsky. Difficile d'être un adolescent en 1943, d'apprendre à devenir un homme quand l'étoile épinglée vous désigne comme « ein Untermensch », un sous-homme et que vous portez « la mort entre les jambes ». « Avec l'insigne suis pas présentable, m'exclut des jeux dans les abris souterrains ou ailleurs ». (LPC, p. 36) Comment comprendre ? Le libraire du

Vésinet possédait alors un grand étalage de livres d'occasion, souvent des livres sans intérêt, mais quelquefois parmi les rebuts, quelques pépites initiant aux mystères de l'âme humaine : « un éclat, un éclair inattendu, cette fois Hugo, d'autres fois Stendhal, *le Rouge et le Noir* il y a trois semaines ». (LPC, p. 35) Les amours de Julien Sorel ou celles tourmentées d'Emma Bovary avec Rodolphe offrent au jeune Julien les linéaments d'un imaginaire érotique : « [...] les émois de Madame Bovary avec Rodolphe dans les bois sont contagieux, j'attrape ça dans mon lit, je frotte jusqu'à ce qu'à travers une houle d'images dans la tête ça jaillisse dans mon mouchoir, morve nocturne d'un morveux [...]. (LPC, p. 36) *Libido sciendi*. Au printemps 1939, accompagnant Jean-Marie Soutou au congrès d'*Esprit*, le jeune Jorge regarde troublé la blonde et belle épouse de Paul-Louis Landsberg⁴⁹⁰ sortir de son cabriolet dans un sensuel jeu de jambes : « Le trouble ressenti se voyait redoublé par le souvenir d'une lecture récente : c'était comme dans *La conspiration* de Nizan. Le genou de Catherine Rosenthal, découvert dans une circonstance analogue : la force de l'image romanesque approfondissait mon émoi ». (EV, p. 269 - 270) Quelques années plus tard, le jeune adulte murmura à l'oreille d'une jeune fille désirée quelques vers de René Char, il « n'allai[t] pas [se] priver de ce recours rhétorique, de cette ouverture poétique au langage indécent et délicieux de l'intimité » (EV, p. 151) :

J'ai pesé de tout mon désir

Sur ta beauté matinale

À l'occasion du congrès d'*Esprit*, la porte d'un « autre univers » allait s'ouvrir avec comme sésame un nouveau substantif qui allait redoubler la curiosité du jeune Jorge : « le

⁴⁹⁰ Paul-Louis Landsberg est un juif allemand converti au christianisme. Il a quitté l'Allemagne en 1933. Professeur de philosophie, il a enseigné en Espagne jusqu'au début de la guerre civile. Il a été arrêté en mars 1943, à Pau, par la Gestapo et expédié au camp d'Oranienbourg, près de Berlin. Il est mort d'épuisement en avril 1944.

plus important fut l'irruption dans ma vie d'un mot nouveau, qui me remplissait d'excitation et de curiosité : le mot historicité ». (AVC, p. 121) La paternité de ce mot échoit à Paul-Louis Landsberg. Au printemps 1939, l'Europe est en pleine tourmente : l'Autriche a été nazifiée par l'*Anschluss*, Édouard Daladier et Neville Chamberlain ont abandonné la Tchécoslovaquie, les accords de Munich ont été signés, la France et le Grande-Bretagne ont reconnu Franco, Hitler a anéanti « ce qui restait de la Tchéquie », la guerre civile espagnole s'est achevée avec la défaite des Républicains le 1^{er} avril 1939. Ribbentrop se prépare à s'envoler pour Moscou signer un accord avec Staline. « Adieu, vive clarté de nos étés trop courts », une nouvelle guerre allait bientôt commencer, et avec elle l'interrogation à nouveau réitérée de l'engagement de l'individu dans un destin collectif. C'est autour de cette notion fondamentale d'engagement qui comporte toujours « un risque et un sacrifice qui va jusqu'au tragique » que Paul-Louis Landsberg va développer son concept d'« historicité⁴⁹¹ ». À la tentation du refuge dans un idéal quelconque, « en spectateur détaché », le philosophe oppose l'obligation par l'homme depuis le péché originel de s'impliquer dans la connaissance et l'évolution du monde. L'homme est dans le monde, en situation, il doit donc accepter sa condition et prendre conscience de sa propre situation historique : « notre existence humaine est tellement impliquée dans une destinée collective que notre vie propre ne peut jamais gagner son sens qu'en participant à l'histoire des collectivités auxquelles nous appartenons⁴⁹² ». Cette position philosophique sera développée par Jean-Paul Sartre après la guerre, mais l'existentialisme sartrien occultera tout espoir d'un refuge dans le spiritualisme présent chez Paul-Louis Landsberg. Les valeurs pour lesquelles l'homme se bat ne sont ni absolues, ni parfaitement justes. Elles dépendent des hommes qui les déterminent et de l'époque qui les a produites,

⁴⁹¹ Paul-Louis Landsberg, « Réflexions sur l'engagement personnel », in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 60, octobre-décembre 1998, pp. 118-123. Le texte a été initialement publié dans *La Revue Esprit* de novembre 1937.

⁴⁹² *Ibid.*

elles « appartiennent à l'empire de l'historicité ». L'engagement ne peut donc se concevoir sans « une certaine décision pour une cause imparfaite, car nous n'avons pas à choisir entre des principes et des idéologies abstraites, mais entre des forces et des mouvements réels qui, du passé et du présent, conduisent à la région des possibilités de l'avenir⁴⁹³ ». Appartenir activement à ce monde, avec l'illusion de le connaître et la ferme volonté de le transformer, cette réflexion sur l'historicité de l'individu plongeait le jeune Jorge dans un état physique apparenté à « une fièvre spirituelle ». (AVC, p. 125) Deux autres philosophes allaient être déterminants dans la formation et l'engagement intellectuels du jeune adolescent : Marx et Lukacs⁴⁹⁴. Jorge Semprun raconte appartenir à la « génération qui put encore en venir au marxisme par la lecture de Hegel, plus précisément par la lecture qu'en fait Lukacs dans *Geschichte und Klassenbewusstsein*⁴⁹⁵, livre clef de mes dix-huit ans ». (AFS, p. 26) Il précisera à Jean Lacouture que c'est la lecture de ce livre qui lui a permis de dire : « À dater de ce moment, du fait de ce livre là, je me considère comme marxiste⁴⁹⁶ ». L'édition espagnole de *Das Kapital* que possédait Jose Maria Semprun était préfacée par Karl Korsch⁴⁹⁷, « communiste hétérodoxe, théoricien d'un marxisme libertaire » (AVC, p. 50). Jose Maria Semprun en fit l'acquisition en 1932. Le petit Jorge se souvient du « volume relié de toile grise, délibérément austère, où le nom de l'auteur et le titre se détachent en lettres rouges ». (AVC, p. 49) Ce fut le seul livre qui survécut au désastre et à la destruction de la bibliothèque paternelle. Jose Maria Semprun, en 1932, travaillait à sa thèse de doctorat : « Sens fonctionnel du droit de propriété ». Serge Doubrovsky possède encore dans sa bibliothèque *Matérialisme historique et matérialisme dialectique, Œuvres philosophiques du*

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ « G. Lukacs, lors de la parution du *Grand Voyage*, saluera Jorge Semprun comme un écrivain majeur », cité par Françoise Nicoladzé, in *La Deuxième vie de Jorge Semprun*, op. cit., p. 28.

⁴⁹⁵ *Histoire et Conscience de classe* (Berlin) a été publié en 1923, puis « renié » en 1925 par une autocritique à laquelle György Lukacs avait été amenée. Il arrivera à Paris au début des années soixante.

⁴⁹⁶ Jorge Semprun, entretiens avec Jean Lacouture, *Si la vie continue...*, op. cit., p. 45.

⁴⁹⁷ *Wie Platons Buch vom Staat, Machiavels Buch vom Fürsten, Rousseaus Gesellschaftsvertrag, so verdankt auch das Marxsche Buch vom Kapital*. (AVC, p. 50)

Maréchal Staline, des « lointains souvenirs de [sa] classe de philo à St Germain [...] quand [il] y croyait encore. (LPC, p. 148) « Les philosophes n'ont fait qu'interpréter le monde, de diverses façons ; mais il s'agit de le transformer⁴⁹⁸ » affirme Karl Marx dans la fameuse onzième « thèse sur Feuerbach ». Karl Marx propose une théorie de l'action, une *praxis* : substituer au monde des idées, l'action politique et la transfiguration de l'histoire par le mouvement ouvrier. « Il s'agit de donner un statut d'intelligibilité total au mouvement de la "praxis" humaine, qui culmine dans l'avènement du socialisme moderne⁴⁹⁹ ». La philosophie n'est plus une activité spécifique, autonome. C'est au monde matériel qu'il appartient d'engendrer des idées et non aux idées d'organiser le monde. Il « renverse » ainsi la dialectique hégélienne, la « vie » détermine la « conscience ». Les rudiments de la dialectique hégélienne, le jeune interne les apprendra par un compagnon du lycée Henry-IV, « à l'occasion d'une diatribe contre *Le Retour de l'URSS* de Gide ». (AVC, p. 122) Le khâgneux germaniste lui fait alors découvrir Hegel et *La Phénoménologie de l'esprit*. « Chacun doit risquer sa vie pour affirmer ses propres valeurs ». L'homme doit choisir, face aux forces adverses et mettre sa vie en jeu. S'engage une lutte : « on s'engage et puis on voit ». Maître ou esclave. Cette phrase de Napoléon, contemporain du philosophe, citée par Lénine est reprise par Jorge Semprun. (AVC, p. 143) Vingt ans après, l'auteur se souvient du jeune militant qui avait quitté le monde idéal, immobile, pour un monde réel, de combat :

tu avais été un intellectuel révolutionnaire [...] tu veux dire par là que la lecture de Hegel, la découverte de Marx et de Lukacs t'avaient directement conduit au maquis de Bourgogne [...] Tu avais dix huit ans et tu étais heureux [...] tu te considérais comme un instrument de la lutte révolutionnaire [...]. (AFS, p. 121)

⁴⁹⁸ Cette citation est reprise dans *Les Choses*.

⁴⁹⁹ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1963.

L'ambiance idéologique de l'après-guerre est au communisme, la guerre a été gagnée en partie grâce aux communistes, l'Armée rouge n'a-t-elle pas signé la chute de Hitler ? : « Les communistes sont capables de monter à l'assaut du ciel⁵⁰⁰ ». (AFS, p. 132)

Je conviens, sans nulle difficulté, que la politique de l'Etat soviétique est conduite par un homme extraordinaire. Quand nos camarades communistes, avant la guerre, parlaient couramment du "génial Staline", je me souviens que j'étais porté à sourire et je confesse aujourd'hui que j'avais tort. Staline est un homme de génie. L'œuvre qu'il a accomplie depuis vingt ans pour fonder son pouvoir, pour organiser, défendre et faire triompher son pays, implique des dons aussi exceptionnels que ceux qui ont placé un Richelieu, un Cromwell, un Cavour au premier plan de l'Histoire. Il est génial par ses dimensions, par sa puissance intérieure d'efficacité comme par la profondeur patiente de ses desseins. (MLC, pp. 278-279)

Ces propos ont été écrits par Léon Blum en juillet 1945. Deux mois plus tôt, il rentrait de sa déportation à Buchenwald dans une villa perdue au milieu de la forêt de l'Ettersberg. Il avait été arrêté le 15 septembre 1940 par les inspecteurs de police du gouvernement de Vichy et déporté en avril 1943. Serge Doubrovsky confesse s'être lui-même laissé un peu tenter par la Cause : « le Père avait l'air si sûr, et mes oncles, des idées, des idéaux de famille ». (LPC, p. 334) Vingt ans plus tard, lorsque Georges Perec sera un jeune adulte, cette ambiance sera encore dominante :

Je ne me ressens pas juif, en effet, même si cela gêne certains [...] Certes l'antisémitisme m'est sensible et je réponds à toute attaque sur ce plan, mais plutôt en tant qu'intellectuel de gauche et non par exemple comme un Memmi ou un Misrahi qui se sentent directement

⁵⁰⁰ « Ces mots de Marx figurent dans une lettre qu'il écrivit à Ludwig Kugelmann, le 12 avril 1871, au sujet de la Commune ».

*impliqués. Je pense que ceux de ma génération se définissent beaucoup plus par rapport au communisme, par exemple, que par le fait qu'ils sont juifs ou pas*⁵⁰¹.

Les années cinquante, avec la mort de Staline, puis le XX^e congrès du Parti communiste de l'Union soviétique, amènent le jeune étudiant à fréquenter une gauche opposée à l'orthodoxie stalinienne mais dont la référence reste Karl Marx. Georges Perec découvre en 1954, guidé par son professeur de philosophie Jean Duvignaud, antistalinien en rupture avec le Parti communiste français, le théâtre de Brecht et son « premier modèle⁵⁰² » :

O Deutschland, bleiche Mutter !

Wie sitzt Du besudelt

Unter den Völkern....

Allemagne mère blafarde, tendre sœur sera le titre d'une pièce de théâtre écrite par Jorge Semprun et jouée en 1995 au festival de Weimar. L'admiration d'autrefois portée par le jeune adolescent au poète « découvert grâce à une jeune Viennoise » (EV, p. 234) a laissé la place à un sentiment plus ambivalent. Bertolt Brecht « a été celui qui incarne de façon paradigmatique l'illusion positive, les ruses et la bassesse de tout intellectuel marxiste à l'époque révolue de la perverse Vertu Révolutionnaire ». (EV, p. 234) En 1954, « l'époque de la perverse Vertu Révolutionnaire » n'était pas encore révolue et Georges Perec découvrait le théâtre de Brecht⁵⁰³ et un nouveau concept, celui de *Verfremdungseffekt*, l'effet de distanciation : « chez Brecht, j'ai trouvé cette idée développée sous une forme théorique par

⁵⁰¹ « Perec et le mythe du bonheur immédiat », propos recueillis par Jean Liberman, *Presse nouvelle hebdomadaire. Magazine de la vie juive*, n° 31, 3-9 décembre 1965.

⁵⁰² « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », Conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick, Perec, *Entretien et Conférence I, op. cit.*, p. 79.

⁵⁰³ En 1954 est joué par le Berliner Ensemble à Paris *Mère courage*. Une pièce écrite en 1939.

Lukacs qui est la notion de distance⁵⁰⁴ ». Le théâtre de Bertolt Brecht n'est pas un « théâtre bourgeois normal » fera remarquer Georges Perec à l'occasion d'une conférence quelques années plus tard. En effet, le dramaturge marxiste cherche à briser « l'illusion référentielle ». Son théâtre voulu comme art critique ne joue plus à maintenir l'illusion du réel, le public doit prendre conscience de la théâtralité. Ce théâtre qualifié « d'épique⁵⁰⁵ » porte la réalité à la scène et l'interroge. Spectateurs et acteurs sont ainsi appelés à réfléchir ensemble à la réalité exposée et à sa possible transformation : « c'est un théâtre qui fait appel à l'intelligence à travers la sensibilité » analysera Georges Perec.

À l'issue de sa classe de philosophie, Jorge Semprun obtiendra le Second Prix de Philosophie. C'était en 1941. « Le sujet en était la connaissance intuitive ». (AVC, p. 213) Serge Doubrovsky se verra décerner le Premier Prix de Philosophie au concours général des Lycées et Collèges « Progrès matériel et progrès moral » : « En 1945 premier prix au concours général, œuvres de Bergson reliées en rouge, superbe vase de Sèvres bleu, carte de visite, Charles de Gaulle à Julien Doubrovsky, monte sur l'estrade, la salle de la Sorbonne éclate en applaudissements ». (LPC, p. 72) Georges Perec verra lui aussi son année de philosophie couronnée par un premier prix. C'était en 1954. « Plus qu'à poursuivre sur cette lancée ». (LPC, p. 72) Face au miroir, l'image des trois adolescents, adossée à ces premiers mots, ces premiers vertiges émotionnels, ces figures admirées, se précise. L'ovale d'un visage devient perceptible. Les premiers traits apparaissent :

Corneille Racine [...] leur mets ma griffe ma mascarade me déguise cravate costume je porte la perruque Racine des fois me fais la tête à Proust me grime en Princesse de Clèves mes grimoires littérature sorcier coup de baguette magique me transforme lettres me

⁵⁰⁴ « Entretien Georges Perec/Patricia Prunier », in *Perec, Entretien et Conférence I, op. cit.*, p. 73.

⁵⁰⁵ Bertolt Brecht a opposé le « théâtre épique » au « théâtre dramatique ». Cette opposition se trouve dans un tableau publié dans les « Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » (1930), in Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, J.-M. Valentin, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 215.

donnent l'être qui me manque [...] je grandis trait de génie leur prend leurs traits leur visage les emprunte mon empreinte les refais à mon image. (Fs, p. 445)

Dans le visage de son père, et donc dans le sien, Georges Perec cherche une ressemblance avec Franz Kafka :

Je ne sais depuis quand je sais que mon père ressemblait à Franz Kafka. Trois photos de Kafka par lui-même m'en persuadent à chaque fois mais il y a des années que je n'ai vu de portrait de mon père.

La mauvaise qualité des photos donna à cette certitude un caractère plausible, sinon probable. Isie Perec et Franz Kafka sont 2 juifs d'Europe centrale ; ils sont à peu près du même âge. Franz Kafka était sans doute mieux habillé.

C'est une même expression de la bouche, un même sourire, un même regard. Par contre les cheveux sont différents⁵⁰⁶.

Mladen Srbinovic, un peintre yougoslave, fit en 1957 un portrait au trait de Georges Perec. « Ses cheveux noirs frisés, ses oreilles décollées son grand nez et ses joues creuses en faisait un "bon sujet"⁵⁰⁷ ». Georges Perec trouva que ce portrait « lui donnait un air de Kafka⁵⁰⁸ ». Le portrait fut ensuite transformé par l'artiste « en visage vu à travers un miroir brisé ». Une photo prise par Pierre Getzler en 1964 le confortera dans ce désir d'identification.

À ce stade du miroir, les regardants commencent à s'éprouver comme « fils de ». Leur imaginaire, habité d'écrivains et de textes lus, de mots choisis, va composer l'indispensable troisième terme, un assemblage hétéroclite d'identifications qui permettra à la relation entre l'individu et le moi spéculaire de se structurer.

⁵⁰⁶ Cité par Philippe Lejeune, in « La Genèse de *W ou le souvenir d'enfance* », *Textuel*, n°21, 1988, p. 168-169.

⁵⁰⁷ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op. cit., p. 194.

⁵⁰⁸ *Ibid.*, p. 492.

2.3° (Re)pères

Plusieurs auteurs vont ainsi constituer cet Autre nécessaire. Tous rentrent en écho de manière implicite ou explicite avec les petites histoires de Serge Doubrovsky, Jorge Semprun et Georges Perec. Tous répondent à une identification affective. Tous renvoient à un désir implicite ou explicite de pacte autobiographique⁵⁰⁹ voire autofictif pour reprendre le néologisme forgé par Serge Doubrovsky. Tous fascinent. Tous sont admirés. Tous sont mirés. Tous appartiennent à une famille mentale. Tous sont motivés par un fascinant effet de miroir et de captivants échos textuels : « Mes pères symboliques, Proust ou Sartre. Ou Racine. Il m'en faut toujours un pour pouvoir m'exprimer sur moi. À travers eux ». (AV, p. 284) Des images miroir qui captent des reflets identitaires : « Être de papier je m'y projette ». (Fs, p. 448) Je(u) de reflets. Georges Perec reconnaissait vraiment un modèle dans trois écrivains raconte Jacques Roubaud : « Kafka, Kafka et Franz Kafka⁵¹⁰ » :

Nous connaissons tous les deux à foison des exemplaires typiques de Juifs occidentaux ; de tous je suis, autant que je sache, le plus typique ; c'est-à-dire en exagérant, que je n'ai pas une seconde de paix, que rien ne m'est donné, qu'il me faut tout acquérir, non seulement le présent et l'avenir, mais encore le passé, cette chose que tout homme reçoit gratuitement en partage ; cela aussi je dois l'acquérir, c'est peut-être la plus dure besogne⁵¹¹.

⁵⁰⁹ Bernard-Olivier Lancelot, « Perec ou les métamorphoses du nom » in *L'Arc*, 76, 1979, p. 17. Dans cet article Bernard-Olivier Lancelot revient sur les livres auxquels Georges Perec se réfère. Ils les classent en deux catégories, ceux appartenant à « une veine ludique » et ceux renvoyant à une volonté de pacte autobiographique.

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 491.

⁵¹¹ Lettres à Milena (trad. Fr. 1956, p. 260, lettre datée de novembre 1920, in « Entretien Georges Perec/Ewa Pawlikowska », propos recueillis le 5 avril 1981 à Varsovie, in *Perec, entretiens et conférences II, op. cit.*, p. 207.

Cette lettre, adressée à Milena Jesenska, a été écrite en 1920 par Franz Kafka. Georges Perec se reconnaîtra dans ces propos : « Je crois que cela correspond exactement à ce que je pourrais reprendre pour moi [...] Je n'ai pas de maison, de famille, pas de grenier, comme on dit, je n'ai pas de racines, je ne les connais pas⁵¹² ». Dans le miroir, l'image de cet Autre interpelle, autorise une reconnaissance qui permettra l'identification. Une identification renforcée encore ultérieurement par la découverte d'une semblable ambivalence entretenue par rapport à l'identité juive. Franz Kafka est un écrivain fustigé comme « décadent » par les Soviétiques, auteur de « mauvaises lectures ». (EV, p. 339) *Faut-il brûler Kafka ?* L'hebdomadaire *Action*, proche du PCF, mena en 1946 une campagne auprès d'écrivains et de philosophes sous ce titre provocateur. Épisodiquement, Jorge Semprun collabora à cette revue. La lecture de l'auteur du *Procès*, « jardin privé du militant communiste⁵¹³ », l'a empêché raconte-t-il de « succomber à l'imbécilité communiste » (EV, p. 339) et permis de préserver et d'affirmer son identité d'homme libre : « les fictions de Franz Kafka me ramenaient à la réalité du monde, alors que le réel constamment invoqué dans le discours théorique ou politique du communisme n'était que fiction [...]. (EV, p. 341) Peut-être l'œuvre de Franz Kafka renvoie-t-elle dans le miroir un second reflet plus personnel, plus acéré. Juif, germanophone, né à Prague, Franz Kafka s'exprime avec un accent identifiable : « Au bout de quelques mots à peine, on reconnut que j'étais de Prague [...] Étais-je tchèque ? Non⁵¹⁴ ». La langue allemande, sa langue maternelle, demeurait pour lui une langue d'emprunt. Malgré lui, la langue le désignait comme autre, étranger. Quarante ans plus tard, en France, Jorge Semprun, jeune adolescent en exil, demanda à une boulangère, en français, mais avec un « accent exécration », « un croissant ou un petit pain ». (AVC, p. 66) La commerçante ne

⁵¹² *Ibid.*, p. 207.

⁵¹³ Pierre Boncenne, « Interview avec Jorge Semprun », *Lire*, n° 126, mars 1986, p. 106.

⁵¹⁴ Kafka raconte à Max Brod l'impression qu'il fit lors de son arrivée au sanatorium de Merano. Cité par Régine Robin, « Kafka, passeur de Yiddish », in *Le Deuil de l'origine, Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003, p. 69.

comprit pas la demande du jeune garçon qui, timide et balbutiant, réitérait vainement sa demande. Il était devenu soudain l'étranger, le rouge espagnol, l'envahisseur. « J'ai fui la boulangerie, privé de croissant ou de petit pain par mon accent déplorable, qui me dénonçait aussitôt comme étranger ». (AVC, p. 67) Une blessure identitaire qui le poussera à travailler ses langues pour se « fondre dans l'anonymat d'une prononciation correcte » (AVC, p. 87) et fera de sa qualité d'étranger « une vertu intérieure », une identité cachée, à préserver. Franz Kafka va écrire son œuvre dans un allemand de chancellerie, un allemand réduit à sa plus simple expression. Une langue classique, pure, qu'il ne poétisera pas, une langue administrative qui ne pourra pas trahir ses origines et témoigner de son sentiment d'étrangeté et d'étranger. Une langue sans fioritures, pour ne pas se faire remarquer, une langue à l'origine dérobée :

[...] latinisé, je me volatilise, j'ai disparu dans l'alphabet romain avalé par la langue de Descartes, engouffré dans le gosier classique Corneille me digère Racine me dissout sucs nourriciers lymphe olympienne c'est le discours de la Méthode Assimil similitude pareil aux autres il faut être comme tout le monde ne pas se faire remarquer. (Fs, p. 146)

raconte Serge Doubrovsky dont la langue paternelle a été perdue « quelque part entre Tchernigov-Ukraine Dombrowicz-Pologne ». Jorge Semprun apprit très jeune la langue allemande, par l'intermédiaire d'une institutrice allemande à demeure. Elle fut pour lui une deuxième langue, la langue de l'enfance, une musique de l'enfance, avant de devenir la langue du nationalisme, de l'antisémitisme, la langue des cris, des ordres, de la haine, « une langue de commandement et d'abolement ». Franz Kafka connaîtra une ambivalence similaire face à la langue tchèque, sa deuxième langue, sa langue de l'enfance, la langue des domestiques. Cette langue servira également à énoncer le nationalisme, l'antisémitisme, la haine de l'autre. L'Histoire se joue des frontières, des langues, des identités. Avec elle,

l'identité et la langue ne sont qu'« écarts⁵¹⁵ », dissonance, voire absence. L'identité vacille dans les langues multiples. « *Métamorphose* [...] Sais pas où je suis. Qui je suis. Du Kafka. Monsieur Cas » constate le narrateur Serge Doubrovsky (Fs, p. 71)⁵¹⁶. « Monsieur k. Du kif, i ou y. W-v ou w-c ». (Fs, p. 82) « Mon K se décline ». (Fs, p. 123) Accusatif : « Osé parler de Racine. Sale mètèque. Les lettres françaises aux français. Racine à nous, nous appartient. Clarté française, le Grand siècle » (Fs, p. 81). Le critique autrichien Leo Spitzer en fait les frais : « Antoine Adam, *Spitzer, un barbare*. Sale étranger. Souille Racine ». (Fs, p. 124) Les auteurs français, de surcroît du Grand Siècle, appartiendraient de droit à ceux qui sont nés sur le sol français et qui peuvent revendiquer des racines françaises. Corneille est le « représentant de la clarté classique et française⁵¹⁷ ». Serge Doubrovsky, aux origines étrangères, - « nous sommes des français de justesse, toutes les naturalisations après 27 annulées, celle du père, 26, signée Laval, nous sommes de purs gaulois à un an près » (LPC, p. 62) - est victime d'une véritable cabale d'un groupe de professeurs, hostiles à la lecture de Corneille que propose sa thèse d'État : « *Corneille et la dialectique du héros* » (1964) : « Professeurs se seraient mis tacitement d'accord pour refuser systématiquement toute explication de Corneille, inspirée de Doubrovsky. Garde coupure dans portefeuille, mascotte, portera bonheur ». (Fs, p. 124) L'ombre de Corneille et du Grand Siècle rayonnent dans le miroir. Corneille, le tragédien-poète, devient cet Autre qui permet au jeune chercheur de rencontrer le texte-père, le texte-loi et le texte-source.

Pierre Corneille fut une « vive passion de jeunesse⁵¹⁸ » pour Serge Doubrovsky. Étudiant à Paris, ce dernier abandonne ses études de philosophie pour des études d'anglais, l'École accorde une année de plus aux linguistes. Agrégé, il se prépare à enseigner la

⁵¹⁵ Régine Robin, *Le Deuil de l'origine*, op. cit., p. 14.

⁵¹⁶ « Monsieur Cas » fait écho à Monsieur K, c'est à dire Khrouchtchev.

⁵¹⁷ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 492.

⁵¹⁸ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 11.

littérature anglaise en France. Il épouse une Américaine, s'installe dans le Nouveau Monde et enseigne la littérature française en Amérique. À Harvard, il est convoqué au département de français : « *il n'y a qu'un Français qui puisse enseigner le dix-septième*, je dis mais, pas de mais, on me promet, sans me demander mon avis ». (LPC, p. 126). Le professeur reprend ses classiques, Corneille, Molière, Racine, oubliés depuis la khâgne. Deux ans plus tard, Claude Vigée, patron du département de français de l'Université de Brandeis, lui propose un nouveau poste. Une carrière se profile. Yves Bonnefoy lui conseille alors non pas de publier son travail de recherche mais de l'« amplifier avec des annotations » pour en faire un doctorat d'État :

j'ai commencé à aligner des pages et des pages sur Corneille [...] j'ai appris les stances de Rodrigue par cœur, exercice de récitation avec Deschamps en troisième, c'est tout, après le bac au revoir, et puis, pendant la préparation du French 20 à Harvard, sollicitation pressante, passion soudaine, des pages et des pages jour après jour [...] qu'est-ce que ce sera, je ne sais pas, moi, un essai, une tentative pour saisir le mouvement intime, cohérent des trente deux pièces, et des lettres, des poèmes autour, tout enfin, critique de la totalité, mon projet fondamental, celui de Corneille, Sartre vient de publier un Saint Genet, comédien et martyr, je voudrais écrire Saint Corneille, dramaturge et tragique, l'inverse du héros toujours maître de soi et de la volonté toujours victorieuse, on ne touche pas à la tragédie sans être envahi dans le tréfonds par le tragique. (LPC, p. 183)

« C'est moi, Corneille » (Fs, p. 290). « C'est. Mon origine. Corneille. Me porte. Ma matrice » (f°2348)⁵¹⁹ : Qu'est-ce qui dans l'œuvre de Pierre Corneille a pu servir de point d'appui identitaire ? « Maman m'apprend à parler, à DIRE, vers, prose, classique, matinées poétiques du Français ». (Fs, p. 224) La langue française est le souvenir d'une langue maternelle aimée, récitée avec la mère qui se rêvait un destin de tragédienne : « Monter sur les planches, avait le théâtre dans la peau ». (Fs, p. 267) Une langue laissée en France et retrouvée en Amérique.

⁵¹⁹ Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell, in *Parcours critique II, op.cit.*, p. 20. Le texte correspond au feuillet n° 2348. Isabelle Grell et son équipe de l'ITEM travaillent à la restructuration des feuillets de l'avant-texte de « Le Monstre » (Fils). La parution est prévue en septembre 2014.

« Juif errant [...] Corneille Racine écrit trois cents ans en arrière les relis ça me relie (Fs, p. 445). Une langue devenue repère. La langue patrie. « La langue française est ma vraie, ma seule patrie ». (HP, p. 340) Une langue qui raconte le rapport d'un fils à sa langue. Pierre Corneille n'est traduit dans presque aucune langue, il n'existe plus que dans le véhicule de la langue, de sa langue. La langue le définit. Cette langue, Pierre Corneille est accusé de mal l'écrire, des « faits contre la langue » lui sont reprochés. Trois cents ans plus tard, d'autres puristes accuseront Serge Doubrovsky, auteur d'un roman également intraduisible, « mon type d'écriture rend ma fiction pratiquement intraduisible » (LPC, p. 393), initialement intitulé « Le Monstre », de maltraiter cette même langue en brisant la rhétorique classique : « moi, la syntaxe, il faut que je la casse ». (HP, p. 339) « Le jeu sur les mots n'est nullement antithèse gratuite [...] »⁵²⁰. Ces propos n'appartiennent pas au futur théoricien de sa propre écriture, mais au docteur en littérature analysant le langage de Pierre Corneille : « Au moment. Où j'écris. Corneille. Il me décrit. Trois siècles. D'avance. Il me devance. Il me commente. Au préalable. Ses lignes. C'est mes lignes. De la main ». (f°2357)⁵²¹ L'usage que fait le dramaturge de la préciosité prend son origine dans le rapport manifeste entre l'ordre aristocratique et l'ordre naturel. L'attaque du premier ne peut se faire qu'en brisant le second : « le langage de la violence commence par faire violence au langage »⁵²². Serge Doubrovsky, avec l'écriture éclatée de son roman *Fils*, fait également violence au langage, brise la syntaxe. Cherchait-il ainsi à se libérer métaphoriquement d'un autre ordre dominant, l'ordre familial ? « Voici un étrange *monstre*... »⁵²³, déclarait Pierre Corneille en présentant *L'Illusion comique*, « une pièce capricieuse », comédie et tragédie. Effet de miroir. Ce commentaire pourrait servir à qualifier *a posteriori* l'impasse taxinomique de « Monstre », ce roman où

⁵²⁰ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 37.

⁵²¹ Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell, in *Parcours critique II*, op. cit., p. 20.

⁵²² Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 37.

⁵²³ C'est nous qui soulignons. Serge Doubrovsky revient sur cette citation dans *Parcours critique II*, op. cit., p. 124.

tout est réel, fiction et autobiographie. « Un porte-à-faux incessant [...] Autobiographie ? Fiction ? La réponse est : autofiction⁵²⁴ ». Une illusion autobiographique. La première pièce de Pierre Corneille, *Mélie*, « est de toute évidence une œuvre d'imagination *personnelle*, qui s'interroge sur une certaine expérience, révèle certaines préoccupations intimes, dégage certains thèmes fondamentaux⁵²⁵ ». « Tout ce qui se rapporte aux années 1940 revient, ce sont mes mythes [...] les années quarante sont, pour moi, des années inamovibles⁵²⁶ ». De fait, l'Histoire est centrale dans l'œuvre de Serge Doubrovsky. Elle l'était déjà, trois siècles plutôt, dans le théâtre de Corneille. Mais le dramaturge avait pris quelques libertés avec les faits :

précisément parce que l'histoire n'est pas, pour lui, une histoire d'historien, un effort intellectuel pour saisir la réalité humaine comme enchaînement et succession d'événements particulier, qu'il faut mettre dans un rapport à la fois logique et chronologique. L'histoire cornélienne est [...] l'instrument d'une prise de conscience pratique par l'homme de l'histoire concrète où il se trouve engagé : de l'histoire entraîné de se faire et de le faire, en bref de l'histoire vécue ou constituante, par opposition à l'histoire reconstituée⁵²⁷.

Pierre Corneille « conserve » et « falsifie » tout à la fois les données de l'Histoire, les faits réels sont retravaillés, fictionnalisés, afin de permettre l'émergence d'« une certaine perspective émotive qui leur fasse rendre en quelque sorte, leur sens humain, c'est-à-dire universel » analyse le critique. « Mon roman. C'est comme. Ma critique. Le même livre ». (f°2348) Du reflet à la réflexion. Réfléchir à l'Histoire en tentant de saisir son empreinte dans la petite histoire. Ce rapport à l'histoire et aux années quarante constitueront la trame de la future œuvre de l'écrivain Serge Doubrovsky. Une trame au relief obsédant. Fil à fil, le narrateur, « héros » de l'histoire tissera son texte au fil de soi. Le fil de la grande Histoire

⁵²⁴ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 74.

⁵²⁵ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 34.

⁵²⁶ Serge Doubrovsky, Entretien avec Gilbert Moreau, in *Les moments littéraires*, Revue de littérature, n°10 – 2^e semestre 2003.

⁵²⁷ Serge Doubrovsky, *Corneille et la dialectique du héros*, op. cit., p. 268.

inextricablement imbriqué au fil de la petite histoire. Les fils s'entortillent. « Je m'emmêle. Ligne à ligne. De la main. Me lis. Destin. Dans Corneille. À mon insu. Je me prédis. Sans savoir. Sans voir ». (f° 2347) Dans le miroir, Serge Doubrovsky regarde apparaître une fière silhouette qui raconte le triomphe de la volonté, du courage et de la droiture. Une silhouette qui atteste de la maîtrise de soi et de son destin. Une silhouette étrangement familière, l'emblématique silhouette du héros cornélien. « [...] mon père est toujours l'homme debout, l'Homme avec un H majuscule ». (LPC, p. 102) L'homme qui symbolise « la force même, un haltère de cinquante kilos soulevé à bout de bras » (LPC, p. 103), qui témoigne de la virilité. « Mon père de chair et d'os était un homme de fer. Petit mais une stature de colosse : une statue » (LB, p. 190). Pas « une femmelette », « un HOMME, un vrai, un MENSCH » (LPC, p. 328), « UN MEC ». (LPC, p. 329) Un homme de devoir qui savait prendre des décisions, qui a su protéger sa famille pendant la guerre. Le père, « UN HOMME héros cornélien ». (Ds, p. 313) « Chez Corneille, il y a la règle, la loi, la règle de l'État absolu, le héros est dans le rôle d'un serviteur et d'un créateur de cet État et il n'y a pas l'ombre d'un doute que c'était inconsciemment, en rapport avec mon père, certainement, que j'ai choisi Corneille⁵²⁸ ». Plus tard, ce romancier de soi et de l'histoire en écrivant se souviendra encore de Corneille : « Corneille, fort longtemps avant Freud, avait remarqué : À raconter ses maux, souvent on les soulage ». (LB, p. 331) Dans « les mots », il tentera de trouver « le remède ». (LB, p. 325)

Mais comment parler de soi ? Jorge Semprun est encore adolescent lorsqu'il découvre *L'Âge d'homme* de Michel Leiris. Un texte paru en 1939 qui le « fascin[e] littéralement » (AVC, p. 103). Il mettra en scène cet éblouissement presque trente ans plus tard dans son deuxième roman, *L'Évanouissement* :

- *J'ai envie d'écrire L'Âge d'homme.*

⁵²⁸ Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell, in *Parcours critique II*, op. cit., p. 23.

Et Jean-Marie, immobile : - Ça a déjà été fait.

Et lui : - C'est bien ce qui m'emmerde. (Evt, p. 32)

L'Âge d'homme est un autoportrait qui interroge l'image de soi : « Peindre sa vie comme un portrait de primitif, afin – par la vertu de ce portrait – de donner une consistance à son être⁵²⁹ ». Dans ce roman, Michel Leiris, avec une volonté systématique et cruelle, descend dans l'« arène autobiographique » et s'offre à l'écriture. L'angoisse et le désir sont manifestes. Une réédition avec comme préface le texte « De la littérature considérée comme une tauromachie » paraîtra en 1946. Jorge Semprun a-t-il pu être sensible à ce combat mené avec les mots, contre soi, pour soi. Ses romans ultérieurs exprimeront tout à la fois cette perpétuelle tension entre le refus et le besoin de l'écriture de soi. Sur ce « terrain de vérité⁵³⁰ » qu'est l'arène Michel Leiris met en scène encore un autre combat, l'acte amoureux. Deux figures tutélaires et opposées de la féminité nourrissent son imaginaire : Lucrèce symbolisant la souffrance et la passivité féminine, Judith incarnant l'action féminine et la puissance. Ces deux héroïnes, « Lucrèce la chaste et Judith la catin patriote⁵³¹ », ont-elles pu renvoyer le jeune adolescent en exil à sa récente lecture de *Belle de jour ? Vingt ans et un jour*, le dernier roman de Jorge Semprun, reviendra sur l'image biblique de Judith. « La longue analyse du thème de Judith faite par Michel Leiris dans *L'Âge d'homme* », raconte Jorge Semprun à son éditeur Gallimard en 2004, « m'avait beaucoup frappé ». C'est après avoir vu *Judith* d'Artemisia Gentileschi au musée de Naples « que des éléments épars de ce roman, qui était encore comme une nébuleuse, ont commencé à cristalliser ».

⁵²⁹ Michel Leiris, *Journal 1922-1989*, présenté par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 288.

⁵³⁰ Michel Leiris, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, [1939], 1946, rééd. coll. « Folio », p. 69.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 141.

Une dernière image apparaît enfin dans le miroir brisé, une silhouette qui reflète un militant, un combattant, un homme de lettres, un homme de culture. Adolescent, en exil à Paris, Jorge Semprun entendit « une voix anonyme⁵³² » faire la lecture d'un texte qui le bouleversa. Les accords de Munich n'étaient pas encore signés, la chute de la République espagnole semblait imminente. Et la voix anonyme d'un comédien racontait la mort d'Hernandez, fusillé à Tolède par l'armée de Franco :

Hernandez regarde cette main dont les doigts seront avant une minute crispés dans la terre.

Le peloton hésite, non pas qu'il soit impressionné mais parce qu'il attend qu'on ramène ce prisonnier à l'ordre – à l'ordre des vaincus, en attendant celui des morts. Les trois ordonnateurs s'approchent. Le receveur les regarde. Il est enfoncé dans son innocence comme un pieu dans la terre, il les regarde avec une haine pesante et absolue qui est déjà de l'autre monde.

Si celui-ci s'en tirait...pense Hernandez. Il ne s'en tirera pas, l'officier vient de faire feu.

Les trois suivants vont se placer seuls devant la fosse.

Le poing levé...⁵³³

Jeu de miroir, quarante deux ans plus tard, dans le roman *Quel beau dimanche*, le personnage Jorge Semprun, résistant, âgé de 19 ans, lira à son tour le passage relatant la mort d'Hernandez à ses camarades maquisards du « Tabou » : « J'ai lu à haute voix une page de *L'Espoir*, la fin de l'épisode de Tolède, lorsqu'Hernandez est fusillé. J'ai lu cette page et il y a eu un grand silence, ensuite ». (QBD, p. 394) Fiction de faits réels, lorsque le jeune homme prit le maquis en 1943, il portait « toujours » dans son sac à dos ce roman d'André Malraux qui « avait fini par s'imprégner de l'odeur écœurante et tenace du plastic ». (QBD, p. 394)

⁵³² Daniel Bermond, « Entretien avec Jorge Semprun », *Lire*, n° 250, novembre 1996.

⁵³³ André Malraux, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1937. Extrait cité par Jorge Semprun dans *Adieu, vive clarté...*, *op. cit.*, p. 75.

Quelques semaines avant son arrestation, il avait lu encore le dernier roman d'André Malraux *La lutte avec l'ange*⁵³⁴, une méditation sur la mort, le mal et la fraternité. Le jeune résistant parla à quelques maquisards du « Tabou » d'André Malraux, de sa biographie, de son œuvre, de la guerre d'Espagne, de *L'Espoir*, « récit lyrique d'une geste populaire : épopée de la fraternité combattante des humiliés et des offensés ». (AVC, p. 129) André Malraux pendant la guerre d'Espagne commandait l'escadrille España⁵³⁵. Dans la forêt d'Othe, le jeune résistant fit ensuite la lecture du passage de la mort d'Hernandez. André Malraux, en 1944, prendra le commandement d'une région de maquis dans le centre de la France : « Il agit sous le nom de Colonel Berger [...] Berger était le nom du héros de son dernier roman ». (EV, p. 80) À son retour des camps, Jorge Semprun travaillera quelques années pour l'UNESCO, un organisme dans lequel travaillait également Gustavo Duran, « le modèle vrai du personnage de Manuel dans *L'Espoir* de Malraux ». (AFS, p. 97) Manuel sera également le prénom de Jorge Semprun dans le roman *L'Évanouissement*. Entre fiction et réalité, écriture de soi et combat. André Malraux, analyse l'auteur de *L'Écriture ou la vie*, retravaillait « la matière de son œuvre et de sa vie, éclairant la réalité par la fiction et celle-ci par la densité de destin de celle-là ». (EV, p. 74)

Il serait une fois trois nouveaux visages aux traits empruntés à une famille imaginaire d'écrivains. Il serait une fois trois portraits de soi tressés au fil de l'Autre. Les multiples reflets obliques des bris du miroir offrent à Georges Perec, Serge Doubrovsky et Jorge Semprun une nouvelle identité révélatrice d'un moi profond. Cette identité inventée les raconte, les définit plus véritablement que l'identité première. « C'est sans doute la fiction qui

⁵³⁴ André Malraux, *La lutte avec l'ange*, Lausanne, Éditions du Haut-Pays, 1943. Ce roman est inachevé. Quelques extraits parurent fin 1944 dans la revue *Combat*. Certaines parties seront ensuite reprises dans le *Miroir des limbes*. Gallimard publiera « une version définitive » sous le titre *Les Noyers de l'Altenburg* en 1948.

⁵³⁵ Les pilotes et les mécaniciens rebaptisèrent le groupe « Escadrille André Malraux ». L'escadrille, créée et organisée par André Malraux, était composée de « quelques Bloch de chez Dassault, un ou deux Breguet, des chasseurs Dewoitine, des Douglas, des Nieuport et des bombardiers Potez 54 », in Dan Franck, *Libertad, op. cit.*, pp. 263.

est vérité ». (HP, p. 441) Soudain les multiples fissures du miroir « s'entrouvre[nt] comme un gouffre ». (HP, p. 157) Georges Perec, Jorge Semprun et Serge Doubrovsky « y dégringole[nt] tout entier ». (HP, p. 157)

3° « De l'autre côté du miroir » ⁵³⁶

« *Tout écrivain se forme en répétant les autres écrivains* ». (E/C I, p. 81)

« *Je crois que toute autobiographie comporte la relation de l'écrivain à la lecture*⁵³⁷ »

Il serait une fois, de l'autre côté du miroir, ce qui pourrait être « un échiquier géant⁵³⁸ ». Il serait une fois trois rois. Il serait une fois un long parcours entre filiation et défiliation, intertextualité et intratextualité, autoengendrement et parricide. Un parcours sous « influence⁵³⁹ ». Un parcours qui transformerait ces fils en pères.

⁵³⁶ *De l'autre côté du miroir et de ce qu'Alice y trouva* est un titre inventorié dans la bibliothèque de Perec. (traduction d'Henri Parisot, 1969).

⁵³⁷ Serge Doubrovsky, « Écriture /lecture : face à face », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, op. cit., p. 201.

⁵³⁸ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, [1871], Paris, Gallimard pour la traduction française, 1994, coll. « Folio ».

⁵³⁹ André Gide, « De l'influence en littérature », in *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, p. 403-417. Dans cette conférence, André Gide évoque le roman de Goethe, *Les Affinités électives*, et se sert de cette expression, empruntée à la chimie par Goethe, pour illustrer la relation entre les écrivains et les cultures.

Les trois rois sortent soudain de leur poche « un énorme carnet sur lequel il[s] commence[nt] à écrire⁵⁴⁰ » : « il serait une fois... ». « Écrire remplit, remplace, c'est l'accès à un autre monde ». (LPC, p. 421)

Trois étapes jalonnent ce parcours :

[...] je peux définir mon écriture comme une espèce de parcours [...], une espèce d'itinéraire que j'essaie de décrire à partir, disons, d'une idée vague, d'un sentiment, d'une irritation, d'un refus, d'une exaltation, en me servant, non pas de tout ce qui me tombe sous la main, mais de tout un acquis culturel qui existe déjà⁵⁴¹.

Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun vont tout d'abord trouver leurs voies dans un jeu d'échos et de renvois avec d'autres textes, d'autres auteurs. Ce parcours est celui de l'apprentissage : apprendre à se dire dans les mots des autres, jouer avec les textes autres entre admiration, « déférence affectueuse » et « impertinence bon enfant⁵⁴² ». « Tout texte se construit comme une mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité⁵⁴³ ». Julia Kristeva invente le néologisme d'intertextualité à la fin des années soixante pour qualifier cette relation particulière entre auteurs et textes. Ce terme remplace la notion d'« Influence », chère à Gide, une notion surannée à l'ère structuraliste. Le préfixe latin « inter » indique une réciprocité des échanges, le radical dérivé du latin « textere » renvoie à la notion de tissage, de trame : « Ma trame est tellement défaite, je suis si lâche, je me démaille à l'infini, on se retisse comme on peut » (AS, p. 166) raconte le narrateur Serge Doubrovsky, accroché à ses fils textuels. À la trame que l'on tisse, aux fils mêlés, Georges

⁵⁴⁰ Lewis Carroll, *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, op. cit., 197-198.

⁵⁴¹ Georges Perec, « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », conférence prononcée le 5 mai 1967 à l'université de Warwick, transcription de Leslie Hill, *Perec, entretiens et conférences I*, op. cit., p. 76.

⁵⁴² Claude Burgelin, « Perec lecteur de Flaubert », in *Revue des Lettres Modernes*, 1984, note n° 3.

⁵⁴³ Julia Kristeva, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, 1969, p. 145-146.

Perec préfère l'image d'un puzzle infini avec de multiples pièces glanées chez d'autres auteurs : « j'aime beaucoup cette image de puzzle : par exemple, les écrivains qui m'entourent, qui m'ont nourri, que ce soit Butor ou Joyce, Kafka ou Melville, dessinent pour moi une sorte de constellation avec au centre (ou sur les bords) une pièce vide qui est celle que je vais remplir ». (E/C II, p. 76) Son puzzle se construit entre récupération et réinvention. Dans une conférence prononcée à Warwick en 1967, Georges Perec évoque la genèse de ses premiers romans. L'intertextualité est alors sa principale règle de fabrication :

Il y a en ce qui me concerne une image de la littérature qui se dessine et qui serait l'image d'un puzzle. [...] Butor a expliqué que tout écrivain est entouré par une masse d'autres [...] écrivains⁵⁴⁴ [...] et ce puzzle qui est la littérature, dans l'esprit de cet écrivain, a toujours une place vacante, et cette place vacante, c'est évidemment celle que l'œuvre qu'il est en train d'écrire va venir remplir. [...] quand j'ai écrit Les Choses [...] il y a eu vraiment une relation nécessaire entre Flaubert, Barthes, Nizan et Antelme. Au centre de ce groupement, il y avait ce livre qui s'appelle Les Choses qui n'existait pas encore, mais qui s'est mis à exister à partir du moment où il a été décrit par les quatre autres. De la même manière pour Un homme qui dort, la lecture à outrance, enfin, pendant des semaines et des semaines, d'une nouvelle de Melville qui s'appelle Bartleby the Scrivener et des Méditations sur le péché, la souffrance et le vrai chemin de Kafka, enfin du Journal intime de Kafka, m'a conduit presque nécessairement, comme à travers une espèce de voie à la fois royale et tout à fait étroite, m'a conduit au livre que j'ai produit.

⁵⁴⁴ Michel Butor, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968 : « Toute invention littéraire aujourd'hui se produit à l'intérieur d'un milieu déjà saturé de littérature. Tout roman, poème, tout écrit nouveau est une intervention dans ce paysage antérieur. Nous nous trouvons tous à l'intérieur d'une immense bibliothèque, nous passons nos vies en présence des livres. [...] Le poète ou romancier qui se sait en même temps critique considère comme inachevée non seulement l'œuvre des autres mais la sienne : il sait qu'il n'en est pas le seul auteur, qu'elle apparaît au milieu des œuvres anciennes et sera continuée par ses lecteurs ».

3.1° Je(u) d'échos : hypertextualité et métatextualité

C'est donc Georges Perec qui débutera ce parcours intertextuel. « Flaubert a commencé à écrire en pastichant Balzac [...] tous les textes de jeunesse de Flaubert sont des reprises, des espèces de trucs qu'il avait cherchés chez Balzac » (E/C I, p. 82) raconte Georges Perec qui confie avoir commencé à écrire *Les Choses* en pastichant Flaubert. Dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*⁵⁴⁵, Gérard Genette revient avec précision sur les catégories et relations « transcendantes » dont relèvent les textes. Au néologisme d'intertextualité forgé par Julia Kristeva, il préfère le terme plus générique de transtextualité⁵⁴⁶. Il distingue ainsi cinq types de transtextualité : l'intertextualité, le paratexte, la relation métatextuelle, l'architextualité et l'hypertextualité. Le pastiche appartient à la dernière catégorie. « C'est un type d'imitation stylistique à visée ludique⁵⁴⁷ ». « Vous vous êtes demandé ce qui manquait à ces extraordinaires petits pastiches de Mallarmé (un Mallarmé qui aurait lu Proust et adopté la prosodie d'Aragon) que l'an dernier vous fabriquiez en trois heures [...] ? » (EV, p. 189) L'interrogation est posée par Claude-Edmonde Magny. Son interlocuteur est Jorge Semprun, revenu de Buchenwald depuis quelques mois, tentant de réapprendre à vivre, incapable d'écrire. Le jeune homme ne répondra pas : « J'avais vaguement eu envie de lui dire que Mallarmé n'aurait sans doute jamais lu Proust : ça ne pouvait pas l'intéresser ». (EV, p. 189) Mais il ne dira rien. Il manquait à ces pastiches « d'avoir été écrits [par lui] ». (EV, p. 189) Il le savait. Mais il ne le dira pas. Le jeune résistant s'était plu à écrire à « à la manière de ». Imiter peut-être pour apprendre à écrire,

⁵⁴⁵ En 1966, l'année où Julia Kristeva inventait le néologisme d'intertextualité, Gérard Genette faisait paraître un article « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 36-67.

⁵⁴⁶ Nathalie Limat-Letellier, « Historique de concept d'intertextualité », in *L'Intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de Franche-Comté, 1998, p. 36.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 39.

pour se libérer de la tentation de faire du Mallarmé involontairement, jouer à être « écrivain » pour apprendre à le devenir, se forger avec le style de l'autre. Écrire pour le plaisir de jouer entre allusions et transcriptions, pour attraper les tics de style. Georges Perec a construit les phrases de son premier roman « exactement comme Flaubert construit les siennes, c'est-à-dire avec un rythme ternaire ». (E/C I, p. 48) C'était devenu raconte-t-il une sorte de « tic ». « Un pastiche ? » lui demande le journaliste Jean Chalon. « Un art de la citation » répond le jeune écrivain : « J'ai mis trente ou quarante phrases de *L'Éducation* [...] »⁵⁴⁸. Recopier, répéter, citer pour ressembler, pour être comme : les premiers pas d'écrivain de Georges Perec s'apparentent à « un accaparement, un vouloir être Flaubert »⁵⁴⁹. Manet van Montfrans explique ce désir d'identification à Gustave Flaubert « par une sensibilité particulière au sens de l'irréversible, du vide, qui se dégage de l'histoire d'un héros impuissant, inactif, refusant toutes les déterminations sociales, en désarroi devant un réel qu'il n'arrive pas à maîtriser »⁵⁵⁰. Par cet « art de la citation » qualifié de « réalisme citationnel » par Manet van Montfrans, Georges Perec essaye de concilier la recherche de la forme et l'exigence de la représentation du réel. « Sans doute allez-vous me demander ce qu'il vous faut faire et comment gagner cette "base de départ" d'où l'on peut déclencher l'offensive vers la création littéraire. Ce n'est pas facile à dire ; peut-être peut-on seulement se guider sur le trajet qu'ont parcouru certains ; il suffit de les bien choisir »⁵⁵¹ indique encore Claude-Edmonde Magny à l'attention de son jeune ami, Jorge Semprun. Bien choisir « ses auteurs » et se repérer alors au travers de leurs parcours, entre imitation et transformation. Peut-être un travail « d'appropriation », moi par l'autre, à l'image du texte sur Kafka entrepris par Georges

⁵⁴⁸ Jean Chalon, « Prix Renaudot : Georges Perec, l'homme sans qui "les choses" ne seraient pas ce qu'elles sont », *Le Figaro littéraire*, 25 novembre-1^{er} décembre 1965, in *Perec entretiens et conférences I*, op. cit. p. 33.

⁵⁴⁹ « Emprunts à Flaubert », in « *Flaubert* », *L'Arc*, n° 79, p. 50.

⁵⁵⁰ Manet van Montfrans, *Georges Perec La contrainte du réel*, op. cit., p. 55.

⁵⁵¹ Claude-Edmonde Magny, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, op. cit., p. 31.

Perec « Moi par Kafka même ». Le titre reprend les dernières paroles de Joseph K. dans *Le Procès* : « comme un chien ».

Le point de départ de Wie ein Hund est à la fois extrêmement simple et extrêmement ambitieux : c'est un effort pour pénétrer à l'intérieur même du langage de Kafka, et, en répétant certaines constantes et certaines contraintes, de retracer le cheminement d'une idée (c'est-à-dire d'un ensemble de mots) à l'intérieur de la "tête de l'auteur". Ce n'est pas exactement un travail de critique, même si la critique contemporaine agit souvent ainsi, mais c'est très précisément une tentative d'appropriation : Je (Ich) me mets à la place de Kafka et je reconstruis le mécanisme même de son écriture – le projet en soi n'est pas ridicule, puisque le matériel existe (ce sont les œuvres de Kafka) et qu'il est devenu aujourd'hui pour moi évident que les choix que j'ai pratiqués, les coupes et les prélèvements que j'ai opérés dans le corpus kafkaïen à partir d'un thème central (le bestiaire) et de quelques thèmes annexes très simples (le spectacle, l'orientation dans l'espace, le dimanche, la nourriture) sont significatifs, sont pertinents, c'est-à-dire peuvent permettre de bâtir un modèle de l'œuvre de Kafka, peuvent donner de Kafka une lecture vraie, je ne dis pas la seule vraie, je dis bien une lecture vraie parmi toutes les lectures vraies possibles, mais une lecture particulière, orientée, qui est en même temps déchiffrement de ma relation avec Kafka et de ma relation avec l'écriture et mise à jour de ce mécanisme souterrain et spectaculaire qu'est l'écriture (le fait d'écrire) [...].

Pour ses premiers pas de l'autre côté du miroir, Serge Doubrovsky s'essaie à l'écriture de soi.

Brouillon de soi :

Quarante ans. Sans compter les mois de nourrice. Que je rêve d'écrire. Sans pouvoir. Qu'on rêve. En moi. D'écrire. Sans qu'on puisse. Fiction. J'ai essayé. Une autobiographie. D'abord. Déjà. S'appelait. L'un contre l'autre. Un beau titre. Mais que le titre. De beau [...] Tout un programme. L'ai pas accompli. Alors⁵⁵²

⁵⁵² Serge Doubrovsky, *Le monstre*, f° 1314-1315.

Alors, fin de l'errance textuelle. Nouveau programme à accomplir : un parcours balisé avec des auteurs choisis par « affinités électives ». Un « parcours critique ». À l'imitation ou la transformation, pratiques hypertextuelles, Serge Doubrovsky préfère la « relation métatextuelle qui unit un texte à un autre texte dont il parle [...] ». C'est par excellence, précise Gérard Genette, la relation critique⁵⁵³ », une autre catégorie de la transtextualité. Un discours sur un discours, un méta-langage. « Tout texte est trajet à travers les mots, toute lecture itinéraire⁵⁵⁴ ». Un itinéraire vers soi. La subjectivité du critique est irrémédiable pour le critique existentialiste. Le premier fil textuel tiré par Serge Doubrovsky esquisse un entrelacs avec l'œuvre d'Eugène Ionesco. « J'avais trente, trente cinq ans, et je crois que j'ai été un des premiers à écrire sur Ionesco⁵⁵⁵ » se souvient-il. Le dramaturge, témoin sensible de la « décomposition du monde moderne⁵⁵⁶ », parvient à exprimer l'absurde, en inventant un nouveau langage. Il décompose le langage, analyse le critique pour pouvoir inventer le langage de l'absurde. Décomposer pour mieux inventer : « [...] langue de ma mère. Je la mettrai en pièces⁵⁵⁷ » écrira dix-sept ans plus tard Serge Doubrovsky, témoin de la Seconde Guerre mondiale, habité par l'angoisse de l'arrestation. Son écriture par son jeu typographique évoquera le démembrement. « J'ai été amené à une déconstruction systématique de l'ordre syntaxique⁵⁵⁸ » précisera-t-il en autocritique. À « l'invention et l'accumulation verbales prodigieuses [...] »⁵⁵⁹ d'Eugène Ionesco pourraient répondre les mots

⁵⁵³ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 10. La première catégorie de transtextualité est « l'intertextualité », la seconde est formée par le « paratexte », la troisième est la « relation critique », la quatrième est « l'architextualité », la dernière est « l'hypertextualité ».

⁵⁵⁴ Serge Doubrovsky, *Parcours critique*, op. cit., p. 14.

⁵⁵⁵ Serge Doubrovsky, *Parcours critique II*, op. cit., p. 12.

⁵⁵⁶ Ionesco, *Victime du devoir*, 1^{re} édition en 1952, *Théâtre I*, Paris, Gallimard. Ces propos sont tenus par Madeleine.

⁵⁵⁷ Serge Doubrovsky, « Écrire sa psychanalyse », in *Parcours critique*, op. cit., p. 197.

⁵⁵⁸ *Ibid*, p. 197.

⁵⁵⁹ Serge Doubrovsky, *Parcours critique II*, op. cit., p. 40.

en liberté, les mots déchaînés, les mots « engendrés les uns par les autres⁵⁶⁰ » de ce futur romancier de soi. L'expression de l'absurde exige également une désintégration de la personnalité. Les êtres dans le théâtre d'Eugène Ionesco deviennent interchangeables : « [...] les moi peuvent se substituer les uns aux autres » analyse le critique. Plus d'identité, plus de singularité. Le vide comme réponse existentielle. « Je me volatilise. Valse, vertige. Chassé-croisé. Je veux m'attraper. Insaisissable » (Fs, p. 71) écrira Serge Doubrovsky, l'auteur, dans son roman *Fils*. Mais en 1960 le critique est encore un écrivain en devenir :

Ma mère et moi. On veut. Que je sois écrivain. Elle dit. Je sais un jour tu écriras un livre. Mon livre. Ce sera. Son livre. Notre. Livre. J'écris. Le Jour S. Corneille et la dialectique du Héros. J'écris. Pourquoi la nouvelle critique. J'arrête pas. D'écrire. Des articles. Des savants, dits savants. Dans les revues. Savantes. Mais je ne sais pas. Aucune idée. Pourquoi. Notre livre. Il tarde. A venir⁵⁶¹.

« Comment savoir, comment savoir ?⁵⁶² » L'interrogation originelle, posée par le narrateur central de *La Route des Flandres*, est reprise par le critique dans l'incipit de son article : « Notes sur la genèse d'une écriture ». Serge Doubrovsky a été un des premiers critiques à publier un long article sur Claude Simon et son livre *La Route des Flandres*. « C'est un livre qui m'avait beaucoup ému⁵⁶³ » se souvient-il. Le critique s'interroge sur l'écriture de Claude Simon. « La genèse d'une écriture (et le principe ultime de son fonctionnement) doit donc être recherchée dans le mouvement, propre à chaque écrivain, par lequel il contourne l'impossibilité même d'écrire⁵⁶⁴ ». Nouvel entrelacs textuel et retour sur un même motif : la langue. Une langue que Claude Simon brise en attaquant la syntaxe, la subvertissant par une « parasyntaxe » : « l'antisyntaxe simonienne remplacera, dans l'ordre du syntagme, la

⁵⁶⁰ Serge Doubrovsky, Entretien avec Gilbert Moreau, in *Les Moments littéraires*, op. cit., p. 34.

⁵⁶¹ Serge Doubrovsky, *Le monstre*, f° 1335.

⁵⁶² Serge Doubrovsky, « Notes sur la genèse d'une écriture », in *Parcours critique*, op. cit., p. 65.

⁵⁶³ Serge Doubrovsky, *Parcours critique II*, op. cit., p. 12.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 66.

coordination et la subordination (‘‘agencement ordonné’’) par la juxtaposition⁵⁶⁵ ». Une langue que Serge Doubrovsky, le futur écrivain, brisera à son tour analysera Serge Doubrovsky, le futur autocritique, par

*une déconstruction systématique de l'ordre syntaxique, par pulvérisation des articulations discursives (typographie à blancs qui remplacent la ponctuation ; séquence sans ponctuation ; ponctuation simplifiée, hachant le texte en fragments elliptiques et syncopés). Cette destruction est simultanément reconstruction d'un ordre narratif suivant la logique propre au champ de la consonance [...]*⁵⁶⁶.

Déconstruire pour mieux reconstruire. L'ordre artificiel du langage doit être éclaté, le désordre naturel du réel restitué : ainsi « [...] entre la sarabande des mots [...] relâchés et le fourmillement du monde, il n'y aura plus de rapports d'opposition, mais de connivence⁵⁶⁷ ». Claude Simon, poursuit le critique, met cette écriture au service d'une obsession, « tous les fils du récit s'enroulent et se déroulent dans un même infini ressassement⁵⁶⁸ ». Le deuxième roman de Serge Doubrovsky aura comme titre « *Fils* ». L'ambiguïté, inscrite dans le signifiant du titre, donne aussi à lire « Fils » comme des fils qui relient, enroulent, déroulent une même histoire, un même motif. « On pourrait parler de ressassement ? » demandera Michel Contat au futur écrivain. « Oui je le reconnais. Tout ce qui se rapporte aux années 1940 revient, ce sont mes mythèmes. Je laisse aussi les souvenirs familiaux ressurgir, mais avec, à travers mes livres, des variantes⁵⁶⁹ ». Les fils narratifs produits par Claude Simon, fils qui s'entremêlent et se chevauchent sans liens apparents, « comme dans ces rêves où l'on passe subitement d'un endroit à l'autre, d'une situation à l'autre sans transition » tissent une image centrale, née d'une obsession, ou plutôt se produisent à partir d'elle, de cette image obsessionnelle, « selon

⁵⁶⁵ Serge Doubrovsky, « Notes sur la genèse d'une écriture », in *Parcours critique I, op. cit.*, p. 75-76.

⁵⁶⁶ Serge Doubrovsky, « Écrire sa psychanalyse », in *Parcours critique I, op. cit.*, p. 197.

⁵⁶⁷ Serge Doubrovsky, « Notes sur la genèse d'une écriture », in *Parcours critique I, op. cit.*, p. 75.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁶⁹ Serge Doubrovsky, Entretien avec Gilbert Moreau, *Les moments littéraires, op. cit.*, p. 33.

les lois classiques : figurabilité, condensation, déplacement. L'image ainsi obtenue est celle du CHEVAL [...] ⁵⁷⁰ » analyse le critique par une approche psychanalytique de la littérature. À cette image pourrait répondre une autre image, celle du monstre marin doubrovskien, tête de crocodile, corps de tortue. Un monstre sorti du texte de Racine, voilé par le rêve de l'auteur Serge Doubrovsky, dévoilé par le travail de l'écriture du scripteur Serge Doubrovsky. Un monstre « bisexué, non pas mi-mâle, mi-femelle, mais tout entier mâle, tout entier femelle ». Un monstre, un cheval, deux métaphores en miroir, deux « obsessions centrales ⁵⁷¹ » auxquelles les fils narratifs par un patient tissage cherchent à donner sens.

Le troisième fil textuel tiré par le critique, toujours écrivain en devenir, le relie à Jean de La Bruyère. Ce fil lui permet de repasser sur certains points essentiels, le désordre du monde, l'ordre du langage et de surligner son parcours critique au fil de soi. Le texte analysé clôt la section « Des biens de fortune ». Deux portraits se suivent et se répondent, celui de Giton, l'homme riche, et celui de Phédon, l'homme pauvre. Un pauvre, un riche, mais Jean de La Bruyère, analyse le critique, donne à lire un texte, rien qu'un texte. Rien n'existe avant son texte : « Riche et pauvre n'existent ici que dans le texte ⁵⁷² ». C'est leur portrait en miroir qui leur donne une existence. Le texte précède l'existence. « Rien n'existe avant le texte, pas même ma vie ⁵⁷³ » dira Serge Doubrovsky, futur romancier de sa vie :

Tout ce que je raconte est vrai. Mais dans le récit, rien n'est le reflet de la réalité, c'est pas ma vie qu'on lit, mais un texte, un texte constitué de parties enchaînées en vertu de leurs accords textuels. Lorsqu'on lit un récit de vie, on ne lit jamais une vie, mais un texte ⁵⁷⁴.

⁵⁷⁰ Serge Doubrovsky, « Notes sur la genèse d'une écriture », in *Parcours critique I, op. cit.*, p. 86-87.

⁵⁷¹ « L'obsession centrale, la « convergence », le « caractère synthétique de motifs clés » et les « articulations » sont « les maîtres mots » de la nouvelle critique. Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique, op. cit.*, p. 68.

⁵⁷² Serge Doubrovsky, « Lecture de La Bruyère », in *Parcours critique I, op. cit.*, p. 60.

⁵⁷³ Serge Doubrovsky, « Je ne cherche aucune absolution, mais un partage », Entretien avec Jean-François Louette, in *Les Temps modernes, op. cit.*, p. 213.

⁵⁷⁴ Serge Doubrovsky par Michel Contat, *À voix nue*, une émission de France Culture, Janvier 2004, n°4.

L'adéquation des mots aux choses est ainsi remise en cause par Jean de La Bruyère. Ce dernier poursuit le critique privilège au message à transmettre, le travail sur le langage. Le langage « se sait et se proclame artifice⁵⁷⁵ ». « La rupture décisive que La Bruyère inaugure ici, c'est la visibilité soudaine du code, car ce qu'on "voit" d'abord, en lisant le texte [...] [c'est] un écrivain [...] À peine lus quelques mots, on lit du La Bruyère⁵⁷⁶ ». Le « style » dit l'écrivain. Un style à inventer : « il appartient à chaque écrivain d'en trouver la formule⁵⁷⁷ ». Louis-Ferdinand Céline évoque la fameuse petite musique. Une musique que l'écrivain doit trouver : « Si un écrivain veut qu'on le distingue, il lui faut une écriture distincte » (HP, p. 339) :

Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue, comme chaque violoniste est obligé de se faire son "son". Je ne veux pas dire que j'aime les écrivains originaux qui écrivent mal. Je préfère – et c'est peut-être une faiblesse – ceux qui écrivent bien. Mais ils n'écrivent bien qu'à condition d'être originaux, de faire eux-mêmes leur langue. (Lettre de Marcel Proust à Madame Emile Straus, janvier 1908)

Écrire serait ainsi se livrer à « l'aventure du langage », trouver sa musique. Une mélodie consonantique pour le futur écrivain Serge Doubrovsky. Une écriture « immanquablement perceptible⁵⁷⁸ ». « L'écrivain [...] est un homme qui se trouve en trouvant son langage⁵⁷⁹ », Serge Doubrovsky donnera l'initiative aux mots, une « production qui avance[ra] au gré des jeux signifiants⁵⁸⁰ » précisera ultérieurement le futur autocritique.

⁵⁷⁵ Serge Doubrovsky, « Lecture de La Bruyère », in *Parcours critique I, op. cit.*, p. 56.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁷⁷ Serge Doubrovsky, « Écrire sa psychanalyse », in *Parcours critique I, op. cit.*, p. 196.

⁵⁷⁸ Serge Doubrovsky, « Corps du texte / texte du corps », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre, op. cit.*, p. 44.

⁵⁷⁹ Serge Doubrovsky, *Pourquoi la nouvelle critique, op. cit.*, p. 255.

⁵⁸⁰ Serge Doubrovsky, « Écrire sa psychanalyse », *Parcours critique, op. cit.*, p. 190.

Dans la dernière étape de ce parcours métatextuel, le critique va baliser la voix pour le futur écrivain toujours à la recherche de sa voie : « Être soi-même, c'est trouver sa voix (voie)⁵⁸¹ » :

Texte. C'est d'abord. Rythme. Mesure. Des syllabes. Cri. Se module. Écrit. Se modèle. Parolier. Faut attraper. Cadence du compositeur. Paroles. Se plaquent. S'appliquent. Après. Y a. L'écrivain. À l'origine du verbe. Était. Le monstre. En moi. Cri. Dans l'écrit. Hurlement. C'est logé. Dans le silence. De la page [...] J'aboie. Sur papier glacé. C'est un monologue. De sourd. Faire exploser. L'inaudible. Sous mots insonores. Dans la tête. Mentale. De la démente. Histoire de fou. Pourtant écrit. Répond. Au cri⁵⁸².

Mais comment débiter un roman ? « [...] c'est pour moi une expérience angoissante que de commencer un roman, très exactement que de mettre les premiers mots sur le papier⁵⁸³ » fait remarquer l'écrivain en devenir. Le critique va alors se tourner vers son « Dieu tutélaire » (HP, p. 334), son « maître à écrire » (HP, p. 339), Marcel Proust. L'ouverture de *La Recherche*⁵⁸⁴ lui permettra-t-elle de mieux appréhender cette expérience, d'en saisir le « branle » ? Pour le critique existentialiste, la première phrase de *La Recherche* contiendrait en germe les développements à venir. « Pesanteur terrible de la première phrase, sentiment angoissant que les dés sont jetés, qu'elle va entraîner obligatoirement la suite du récit, qu'elle est irrattrapable ; une erreur de direction, et c'est la dérive ; le bon coup de barre, et un mystérieux courant vous porte⁵⁸⁵ ». Les premiers mots, le premier paragraphe seraient un acte de naissance.

Longtemps je me suis couché de bonne heure. Parfois, à peine ma bougie éteinte, mes yeux se fermaient si vite que je n'avais pas le temps de me dire : « Je m'endors ». Et une demi-heure après, la pensée qu'il était temps de chercher le sommeil m'éveillait ; je voulais poser le

⁵⁸¹ Serge Doubrovsky, *La place de la madeleine*, op. cit., p. 51.

⁵⁸² Serge Doubrovsky, *Le Monstre*, f° 2238.

⁵⁸³ Serge Doubrovsky, « Corps du texte / texte du corps », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 44.

⁵⁸⁴ Marcel Proust, *À la Recherche du temps perdu*, op. cit.

⁵⁸⁵ Serge Doubrovsky, « Corps du texte / texte du corps », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 45.

*volume que je croyais avoir encore dans les mains et souffler ma lumière ; je n'avais pas cessé en dormant de faire des réflexions sur ce que je venais de lire, mais ces réflexions avaient pris un tour un peu particulier ; il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I^{er} et de Charles Quint. Cette croyance survivait pendant quelques secondes à mon réveil [...] Puis elle commençait à me devenir inintelligible, comme après la métempsychose les pensées d'une existence antérieure*⁵⁸⁶.

Serge Doubrovsky, le critique, s'interroge dans « Littérature : générativité de la phrase⁵⁸⁷ » sur les « possibles narratifs que peut générer une telle phrase, sur le plan formel (grammatical, stylistique) et sur le plan sémantique (développement de thèmes) ». Dès l'ouverture, Marcel Proust cède l'initiative à « je », un double « je », référent et référé; une mise en « je » qui serait le premier moteur. Mais le sujet linguistique est un sujet incarné; pour dire, il faut être. Le sujet n'est pas constitué « dans-et-par-le-langage ». Au commencement, avant le Verbe, était le corps. La *Recherche* commence avec un corps ; un corps dans un lit : « Lit de douleurs et de délices [...] Paradis : lieu infernal⁵⁸⁸ ». « Le principe chercheur, le moteur de la *Recherche*, ce qui "oriente" ou "imagine", mieux encore, le support du langage, son déclencheur est notre être-au-monde physique⁵⁸⁹ ». Le critique s'accroche aux fils phénoménologiques tirés dans le texte proustien. Mêlés aux fils anti-structuralistes, il esquisse le motif de son roman en devenir *Fils*. Dès l'incipit de *Fils*, les signifiants corporels prolifèrent : seins, bassin, peau, oreilles, tempes, ventres, viscères, pulpe, sang, flanc, souffle, senteur, toison, suint, sel narines, langues, sang, vaisseaux:

Je n'ai pas pu. Je me suis rallongé contre toi. Lentement, j'ai dû tirer le drap sur tes

SEINS

⁵⁸⁶ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, op. cit. t. I.

⁵⁸⁷ Serge Doubrovsky, « Littérature : générativité de la phrase », communication faite au colloque de l'Université de Toronto (novembre 1970) sur Les Problèmes de l'analyse textuelle, in *La place de la madeleine*, op. cit., p. 159.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 163.

⁵⁸⁹ *Ibid.*

*Je glisse vers ton bassin lisse doux de talc à la peau de mon oreille qui t'écoute tic-tac
paisible de mes tempes et ton ventre murmurant au puits de viscères bourdonnant au nid
de ténèbres vibratile vie de ta pulpe tiède ton sang bat faible tambour tendu qui
raisonne remué par une rumeur grondement sourd s'étrangle s'émousse crisse crie rien
calme palme ton flanc s'enfle à la marée lointaine de ton souffle mollement reflue insensible
bercement remonte fleuve effluves enfoncé dans l'âcre senteur alvine en toi perdu en ta
toison de suint et de sel à mes narines à ma langue qui s'irrite en ton sang descendu coulant
à l'infini de tes vaisseaux je m'irrigue*

Un voyage au bout du corps. Jusqu'au fondement. Jusqu'au lieu originare. *Fils* commence avec l'exposition d'un corps ; un corps dans un lit. Délit. Ce corps exposé, morcelé, est un corps Autre. Un corps que le narrateur va parcourir jusqu'à la matrice. Une descente vers soi, qui est parcours vers l'autre, « en toi perdu » : « Le fondement dernier, l'*Urgrund*, à partir duquel le sujet peut se recréer et s'écrire, est bien l'obscurité primitive, "vraiment obscure", de notre enracinement dans un corps propre, par où surgit notre être dans le monde⁵⁹⁰ ». Surlignant sa trame, apprêtant sa toile, le critique poursuit son analyse de l'ouverture de la *Recherche* et précise : « Il s'agit de saisir le geste initial d'une assomption corporelle, qui seule donne vie au langage, l'anime et le déploie, "le met en branle"⁵⁹¹ ». De ce corps à corps, le corps du texte doubrovskien va naître. De cette matrice, le monstre marin surgira. « Il n'arrive rien qui ne soit contenu dans la matrice originelle » (Fs, p. 464) fera remarquer Serge Doubrovsky, le professeur, à ses élèves. Ce texte, à l'image du texte proustien analysé par le critique, cédera « l'initiative aux mots » sans « craindre de les laisser jouer entre eux, se nouer, se répéter, se redoubler, se faire écho sur la même page ou de page en page, au mépris

⁵⁹⁰ Serge Doubrovsky, « Corps du texte / texte du corps », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre* », *op. cit.*, p. 59.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 60.

des canons les mieux établis de l'esthétique⁵⁹²». Le critique a permis à l'écrivain de saisir le « branle ». Un nouveau parcours commence maintenant. Ce nouveau parcours est celui de la maîtrise pour les trois auteurs. Un parcours de l'écriture.

3.2° Parcours polyphonique

« De toute façon, mon livre, je vais le finir parce qu'il faut le finir, mais je sais déjà qu'il ne vaut rien. Ce n'est pas encore maintenant que je pourrai raconter ce voyage, il faut attendre encore, il faut vraiment oublier ce voyage, après, peut-être pourrais-je le raconter ». (GV, p. 153) Dix-sept ans plus tard, le temps de l'oubli, un oubli volontaire, Jorge Semprun raconte ce voyage, raconte Buchenwald, raconte le souvenir : « Celui qui veut se souvenir doit se confier à l'oubli, à ce risque qu'est l'oubli absolu et à ce beau hasard que devient alors le souvenir⁵⁹³ ». En 1963, Jorge Semprun, n'avait « pas encore fini de lire Proust » (MVC, p. 256), il n'avait lu qu'*Un amour de Swann* ; il lui faudra, avouera-t-il, plus de quarante ans pour achever *À la recherche du temps perdu*. « 'Désaffinité' élective ». La « lanterne magique du petit Marcel » (MVC, p. 41) sera ainsi remplacée par un « écran » (MVC, p. 41), un écran de la mémoire sur lequel de nombreuses images souvenirs, faites d'impressions enfouies et de livres lus, défilent et se chevauchent. Première image, un train. Destination : un camp de concentration, aux alentours de Weimar, la cité de Goethe. Un aller « sans retour ; peut-être ». (GV, p. 16) Cent vingt personnes ont été entassées par wagon. Des wagons à bestiaux. Cent vingt corps serrés, un magma de corps soudés. « Il y a cet entassement des

⁵⁹² *Ibid.*, p. 56-57.

⁵⁹³ Cette citation de Maurice Blanchot qui fait référence à *La Recherche du temps perdu* a été placée en épigraphe de *L'Écriture ou la vie*.

corps dans le wagon, cette lancinante douleur dans le genou droit. Les jours, les nuits. Je fais un effort et j'essaie de compter les jours, de compter les nuits ». (GV, p. 11) Le voyage a duré quatre jours et cinq nuits. Un voyage au milieu des corps mêlés. Jorge Semprun se souvient de ce « Grand voyage » :

Quand je pense à tout cela, aujourd'hui, plusieurs couches d'images se superposent, qui proviennent de lieux divers, et d'époques différentes de ma vie. Il y a d'abord les images qui se sont fixées dans ma mémoire, au cours des quinze jours qui ont suivi la libération du camp, ces quinze jours où j'ai pu voir le camp de l'extérieur, du dehors, avec un regard neuf, tout en continuant d'y vivre, d'y être à l'intérieur. Il y a ensuite, par exemple, les images de Come back, Africa, ce film de Rogosin sur l'Afrique du Sud, derrière lesquelles je voyais, en transparence, le camp de quarantaine, alors qu'apparaissaient sur l'écran les baraquements des banlieues noires de Johannesburg. Il y a encore ce paysage de la zone, à Madrid, ce vallon poussiéreux et puant de « La Elipa », à trois cents mètres des immeubles de luxe, où s'entassaient les ouvriers agricoles chassés de leur campagne, ce repli de terrain où tournoient les mouches et les cris d'enfants. C'est un univers analogue [...]. (GV, p. 190-191)

Puis des voix retentissent, des voix discordantes, du « bruissement rauque de plaintes, de cris étouffés, de conversations » (GV, p. 66), les voix anonymes du wagon, et d'autres voix, distinctes, poétiques; celles de Paul Valéry, Paul Claudel, William Faulkner, Valéry Larbaud, Jean Giraudoux, Jean-Paul Sartre... « Le vent se lève, il faut tenter de vivre », Gérard, le double du narrateur, un des multiples « je » sempruniens, est encore enfermé à la prison d'Auxerre. Le « grand voyage » ne commencera que dans quelques jours. La gamelle apportée contient un bouillon insipide, trop peu pour calmer la faim. Alors leurrer cette faim dévorante en appelant à l'aide « cet imbécile distingué de Valéry » (GV, p. 68) même si « l'assaut au soleil de la blancheur des corps de femmes » ne peut rien contre le manque de soupe, tenter l'oubli de la faim, mettre à distance le corps, réciter les conjugaisons grecques (GV, p. 267), réciter des vers : « Calme, calme, reste calme / connais le poids d'une palme /

portant sa profusion... », réciter encore : « tout va sous terre et rentre dans le jeu ». Faire de ces vers un rempart qui protège, sépare du monde extérieur, réciter pour rester en dedans de soi-même, se retrouver, essayer encore. « C'est bien la seule fois où *Le cimetière marin* a servi à quelque chose ». (GV, p. 68) Les vers murmurés, appris dans l'enfance, ont apporté au jeune prisonnier un soutien presque vital. Ce recours, analyse Yan Hamel, « protège l'individu en le coupant de son entourage⁵⁹⁴ ». Un recours accessible :

Il y suffisait d'un peu de mémoire.

Ainsi, même assis sur la poutre des latrines du Petit Camp; ou éveillé dans le brouhaha gémissant du dortoir; ou aligné au cordeau sur la rangée de détenus devant un sous off SS faisant l'appel; ou attendant que le service des chambrées découpât au fil d'acier le dérisoire morceau de margarine quotidien; dans n'importe quelle circonstance on pouvait s'abstraire de l'immédiateté hostile du monde pour s'isoler dans la musique d'un poème. (LMQF, p. 222)

Déporté à Auschwitz, Primo Levi évoque dans *Si c'est un homme* une scène singulière : sur le long trajet du « Essenholen », corvée quotidienne qui consistait à aller chercher la soupe, il reconstruisit dans sa tête puis traduisit à l'attention de son ami français Pikolo, le chant XXVI de L'Enfer. À la demande de Dante, Virgile interroge Ulysse et son ami Diomède :

Lo maggior corno della fiamma antica

Comincio a crollarsi mormorando

Pur come quella cui vento affatica.

Indi, la cima in qua e in là menando

Come fosse la lingua che parlasse

⁵⁹⁴ Yan Hamel, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, op. cit., p. 361.

Mise fuori la voce, e dise : Quando

« L'espace d'un instant, j'ai oublié qui je suis et où je suis [...] »⁵⁹⁵ » raconte Primo Levi, habité par ce chant, prêt à donner sa soupe pour se souvenir de ces vers et réciter. Réciter encore :

Tre volte il fe 'girar con tutte l'acque,

Alla quarta levar la poppa in suso

*E la prora ire in giu, coma altrui piacque...*⁵⁹⁶

Réciter pour Pikolo, parce que « ces paroles le concernent, qu'elles concernent tous les hommes qui souffrent »⁵⁹⁷. Réciter encore. Ces vers et textes appris, récités à l'envi, à « tue-tête » (MQF, p. 185), quelquefois hurlés, parfois partagés avec d'autres déportés, ouvrent les portes d'un autre univers, fraternel et exaltant. Ils se sont fait « prière » pour accompagner la mort de Maurice Halbwachs⁵⁹⁸, le professeur de sociologie de Jorge Semprun:

Alors, dans une panique soudaine, ignorant si je puis invoquer quelque Dieu pour accompagner Maurice Halbwachs, conscient de la nécessité d'une prière, pourtant la gorge serrée, je dis à haute voix, essayant de maîtriser celle-ci, de la timbrer comme il faut, quelques vers de Baudelaire. C'est la seule chose qui me vienne à l'esprit.

« Ô mort, vieux capitaine, il est temps, levons l'ancre... »

Le regard de Halbwachs devient moins flou semble s'étonner.

⁵⁹⁵ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 176

⁵⁹⁶ « Le plus haut dard de cette flamme antique En murmurant commença e vibrer, Comme un flambeau que tourmente le vent ; Puis ça et là en agitant sa crête. Comme s'il fut la langue qui parlait, il émit au-dehors une voix et nous dit : « Quand » [...] Par trois fois dans la masse elle la fit tourner : Mais à la quarte fois, la poupe se dressa Et l'avant s'abîma, comme il plut à quelqu'un [...] », Ibid., p. 176.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 177.

⁵⁹⁸ Maurice Halbwachs a enseigné la sociologie à la faculté de Tours, Strasbourg et à la Sorbonne. Il est mort en déportation à Buchenwald le 16 mars 1945.

Je continue de réciter. Quand j'en arrive à

« ... nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons, »

un mince frémissement s'esquisse sur les lèvres de Maurice Halbwachs.

Il sourit, mourant, son regard sur moi fraternel. (EV, p. 37-38)

Ils sont devenus sésame, formule incantatoire qui redonne un souffle de vie à un corps moribond :

Bethsaïda, la piscine des cinq galeries, était un point d'ennui. Il semblait que ce fût un sinistre lavoir, toujours accablé de la pluie et noir... (MQF, p. 55)

Le narrateur/auteur raconte avoir psalmodié ce poème en prose autour du châlit d'un Musulman, un mort en devenir dont il allait opportunément prendre la place ou plus exactement le nom. Lorsque soudain sa mémoire lui fit défaut, ce fut une voix d'outre-tombe, la voix de ce « mort qu'il faut », une voix de plus en plus réelle, qui déclama d'un seul souffle la suite du poème d'Arthur Rimbaud.

Ces vers se sont enfin transformés en messe laïque, petit théâtre de fortune. Jorge Semprun raconte avoir exercé à Buchenwald, à la demande de l'organisation secrète du PC espagnol, une activité d' « attaché culturel » auprès de la communauté espagnole déportée. Quand son travail à l'Arbeitsstatistik, le bureau des statistiques, lui offrait un peu de répit, il retranscrivait de mémoire les vers de quelques grands poètes espagnols : « Lorca, Alberti, Machado, Miguel Hernandez ». (MQF, p. 110) Autour de représentations, ces vers étaient alors lus, récités en commun, quelquefois appris par cœur.

¡Oh pena de los gitanos !

Pena limpia y siempre sola.

¡Oh pena de cauce oculto

y madrugada remota! (MQF, p. 111)⁵⁹⁹

En ouvrant sa bibliothèque personnelle à ces codétenus composés de « très peu d'intellectuels et de professions libérales, une immense majorité de prolos » (MQF, p. 109), l'ancien déporté raconte avoir fait l'expérience de la fraternité, du pouvoir relationnel de la littérature et de sa vertu transcendante. Ce sera également autour de textes lus, appris, retranscrits que le futur écrivain construira son écriture. Écrivains, poètes, philosophes, de langue allemande, espagnole, latino-américaine, italienne, russe, anglaise ou française, souvent lus en version originale, seront conviés à partager cette œuvre en devenir, l'écriture étant indissociable de l'expérience de la lecture pour Jorge Semprun. Auteurs lus, morceaux d'œuvres, « coulent dans mon sang, dans mon corpus » (LB, p. 149) raconte Serge Doubrovsky. Transfusion. Les mots de Johann Wolfgang von Goethe, Heinrich von Kleist, Albert Camus, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Franz Kafka, Edmund Husserl, Arthur Rimbaud, Jean Giraudoux, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, René Char, Louis Aragon, Bertolt Brecht, Paul Celan, Primo Levi, John Keats, Raymond Aron, Antonio Machado, Louis Guilloux, Ruben Dario, Cesar Vallejo, William Faulkner, Charles Baudelaire, André Malraux, Gustav Herling, André Gide, Federico Garcia Lorca, Michel Leiris... irriguent l'écriture de Jorge Semprun. Ces auteurs sont des points de repères, la mémoire de l'auteur s'est structurée autour de leurs mots, de leurs pensées ; ils permettent à l'auteur de se retrouver, de plonger en lui-même ; leur recours facilitent l'expression du souvenir en rattachant l'histoire individuelle « aux positions

⁵⁹⁹ Ces vers ne sont pas traduits par l'auteur.

fondamentales de la pensée éclairée occidentale⁶⁰⁰ ». Ils offrent une passerelle pour rencontrer les lecteurs, et leur transmettre l'expérience vécue, des lecteurs que lui, l'auteur plurilingue⁶⁰¹, souhaiterait bilingues, des lecteurs « qui pourraient passer d'une langue à l'autre, du français à l'espagnol, vice versa, non seulement sans effort, mais encore avec joie, dans la jouissance des lieux et des jeux de langue ». (MQF, p. 99) Soudain des aboiements rageurs et des cris gutturaux couvrent ces voix : « Los, los, los ! » (GV, p. 256) La dernière scène du livre est éclairée par une « clarté aveuglante de tous les lampadaires, les projecteurs, inondant de lueurs glacées ce paysage de neige ». (GV, p. 253-254) Dernière image sur l'écran de la mémoire : le train entre dans la gare du camp . « [...] je marche vers la porte pour sauter sur le quai [...] et Gérard saute sur le quai, dans la lumière aveuglante ». (GV, p. 257) Dix-sept ans après l'écriture de ce premier roman, *Quel beau dimanche* s'ouvre sur la même scène d'un paysage enneigé, le silence a remplacé les hurlements, et « il » marche sur la colline de l'Ettersberg, le regard perdu dans la contemplation. « Il est dix heures du matin. C'est dimanche. C'est la fin du mois de décembre ». « QBD, p. 21) Gérard Sorel était resté aux portes du camp, « Il » a traversé le seuil, « Il » sait, « Il » raconte. *Le Grand Voyage* était sous presse lorsque Jorge Semprun lit en 1963 *Une journée d'Ivan Denissovitch*, un texte qui créa un énorme choc, notamment chez les intellectuels communistes. Six ans plus tard, « c'était la fin du mois de mai 1969 » (QBD, p. 137), Jorge Semprun lit *Les Récits de la Kolyma* ». L'univers concentrationnaire s'élargissait soudain aux camps soviétiques. Lager et Goulag se confondaient dans une même vision d'horreur. La terreur stalinienne tutoyait la barbarie nazie. La déportation n'était plus un produit exclusif du nazisme, le communisme « l'horizon

⁶⁰⁰ Karsten Garscha, « La mémoire littérisée de Jorge Semprun, in *Écrire après Auschwitz*, Presses Universitaires de Lyon, 2006, p. 109 -110.

⁶⁰¹ Marie Miguët-Ollagnier, « De Serge Doubrovsky à Jorge Semprun : pas de langue maternelle, deux langues maternelles ? », in *Creliana*, hors série 1, CREL, Université de Haute-Alsace, novembre 2001. Dans cet article Marie Miguët-Ollagnier analyse le rapport quasi organique qu'entretient Jorge Semprun avec les écrivains de langues étrangères.

indépassable de notre temps ». Piotr était un déporté russe à Buchenwald. Il avait combattu en Espagne, dans les blindés. Un héros. Avec quelques gars, il avait réussi à s'évader. D'aucuns furent repris, « *entlassen*. C'était la formule administrative habituelle pour indiquer qu'ils avaient été exécutés, libérés de leur lourde et misérable apparence terrestre [...] ». (QBD, p. 149) Mais Piotr ne fut pas repris. Il continuait sa traversée de l'Europe, toujours vers l'Est. Vingt-cinq ans plus tard, à la lecture des *Récits de la Kolyma*, Jorge Semprun découvre le destin probable de son ami Piotr, de celui qui était « l'incarnation vivante de l'homme soviétique ». (QBD, p.149) Avait-il croisé Varlam Chalamov, à Kolyma ? « Toutes les circonstances étaient réunies, en tout cas, les plus aggravantes je veux dire, pour faire de Piotr le candidat idéal à la déportation dans un camp stalinien ». (QBD, p. 151) Le communisme n'avait qu'engendré la terreur, les « hommes nouveaux » croupissaient dans les camps à moins qu'eux mêmes ne soient devenus bourreaux de leurs semblables. « Le camp des justes avait créé et géré les camps de la Kolyma ». (QBD, p. 158) Jorge Semprun explique avoir voulu réécrire *Quel beau dimanche !* pour réviser cette « vision communiste du monde » fixée dans *Le Grand Voyage* :

Toute la vérité de mon témoignage avait pour référence implicite, mais contraignante, l'horizon d'une société désaliénée : une société sans classes où les camps eussent été inconcevables. Toute la vérité de mon témoignage baignait dans les huiles saintes de cette bonne conscience latente. Mais l'horizon communiste n'était pas celui de la société sans classes, je veux dire : son horizon réel, historique. L'horizon du communisme, incontournable, était celui du Goulag. Du coup, toute la vérité de mon livre devenait mensongère. (QBD, p. 433)

Sur cette nouvelle scène, trois images de camps se superposent : le camp de Buchenwald, le camp de la steppe kazakhe et les camps de la Kolyma. « Il neigeait et les flocons de neige

tourbillonnaient dans la lumière des projecteurs » (QBD, p. 124) se souvient Gérard. « Dans les lueurs triangulaires des projecteurs qui éclairaient le placer minier la nuit, les flocons dansaient comme des grains de poussière dans un rayon de soleil...⁶⁰² » (QBD, p. 154) raconte Varlam Chalamov. Les textes résonnent, « les tourbillons de neige convoquent toutes les voix enfouies des victimes, d'un côté ou de l'autre⁶⁰³ » :

[...] nous sommes encore quelques milliers d'hommes et de femmes, à l'ouest, quelques centaines de milliers à l'est [...] à ne pas pouvoir nous souvenir de la neige tourbillonnant dans la lumière des projecteurs sans avoir une sorte de coup de sang, de coup de cœur et de mémoire. (QBD, p. 155)

Alexandre Soljenitsyne a écrit *Une journée d'Ivan Denissovitch*, vingt-quatre heures de la vie d'un « Zek », Jorge Semprun écrira *Quel beau dimanche*, vingt-quatre heures de la vie d'un déporté à Buchenwald⁶⁰⁴. Trois mille six cent cinquante trois jours pour Choukhov, soixante douze dimanches pour Gérard. À l'ordre chronologique du premier répondra un désordre concerté et un temps éclaté. « Je ne me souvenais pas de Buchenwald. Je me souvenais d'un camp inconnu dont j'ignorais le nom : le camp spécial où est enfermé – depuis toujours, me semble-t-il, jusqu'à la fin des temps, peut-être – Ivan Denissovitch Choukhov » (QBD, p. 137). Gérard, Choukhov Ivan Denissovitch et Varlam Chalamov sont un même personnage, universel, enfermé dans un même camp de concentration, fabriqué tout à la fois par les communistes et les nazis, hanté par les mêmes souvenirs, traversé par les mêmes souffrances et sans doute les mêmes instants fugaces de bonheur. « Je n'étais pas à la place de Gérard

⁶⁰² Varlam Chalamov, « Comment tout a commencé » in *Récits de la Kolyma*, [1969], Lagrasse, Éditions Verdier, 2003 pour la préface et la traduction française, p. 547. Jorge Semprun a légèrement modifié la citation : « Dans les jets de lumières triangulaires des "jupiters" qui éclairaient les chantiers la nuit, la neige tourbillonnait comme de la poussière dans un rayon de soleil [...] ».

⁶⁰³ Maria Angelica Semilla Duran, *Le masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 107- 108.

⁶⁰⁴ Avec son roman *Fils*, Serge Doubrovsky écrira vingt-quatre heures dans la vie de Serge Doubrovsky.

dans un lointain souvenir de Buchenwald. J'étais à celle de Choukhov [...] dans le présent d'un camp spécial, quelque part en U.R.S.S. ». (QBD, p. 157) Les mémoires dialoguent et se confondent, les voix se répondent, les jeux d'écriture croisée transforment le texte en contrepoint :

Des années plus tard, je lisais les Récits de Kolyma, de Varlam Chalamov, et tout à coup mon sang n'a fait qu'un tour. J'avais l'impression que mon sang avait reflué, que je flottais comme un fantôme dans la mémoire de quelqu'un d'autre. Ou alors c'était Chalamov qui flottait dans ma mémoire à moi comme un fantôme. C'était la même mémoire, en tout cas dédoublée. (QBD, p. 137)

Les mémoires de Varlam Chalamov et Alexandre Soljénitsyne ont envahi la mémoire de l'auteur. *Quel beau dimanche !* est un livre à trois voix. Le parcours de l'écriture pour Jorge Semprun est un parcours polyphonique.

3.3° Parcours ludique

J'écris...

J'écris : j'écris...

J'écris : « J'écris... »

J'écris que j'écris...

etc. [...]

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours. (EE, p. 21)

Parcours d'écriture. « Chacun de mes livres est pour moi l'élément d'un ensemble. [qui] s'inscrit lui même dans un ensemble beaucoup plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri mon désir d'écrire [...] Un certain nombre d'auteurs définissent, circonscrivent le lieu d'où j'écris ⁶⁰⁵ » raconte Georges Perec. Sa bibliothèque, « mémoire du monde » compte entre autres : Sei Shonagon, Jorge Luis Borges, Jacques Roubaud, Franz Kafka, Hergé, Malcolm Lowry, Gustave Flaubert, Gotlib, Michel Leiris, François Rabelais, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Thomas Mann, Jules Verne, Raymond Queneau, Roger Price, Marcel Proust, Michel Butor, Sigmund Freud, Italo Calvino, Vladimir Nabokov, James Joyce, Harry Matthews ... Ils sont sa « constellation ». (E/C2, p. 24) Georges Perec balise les frontières de son parcours, retourne le terreau, « réactive ses réserves littéraires » (E/C1, p. 49) à partir desquelles il réécrira les mêmes textes « mais un peu plus... comme si c'était lui qui [les]avais[t] fait ». (E/C1, p. 49)

Ne croyez surtout pas, Mademoiselle, que j'invente. Je ne fais que chiper de-ci et de-là divers détails dont je me sers pour agencer ma propre histoire. Tout le monde fait pareil, d'ailleurs, et pas seulement les auteurs de romans policiers ! Voyez Antoine Berthet ! ou Bovary ! Les trois quart de Balzac proviennent de faits divers réels, et quand ce n'est pas la réalité ou la semi-réalité qui inspire l'écrivain, alors c'est la fiction d'un autre ou, à défaut, une ancienne fiction à lui ! (53, p. 81)

Dans son « espace fictionnel⁶⁰⁶ », il n'y aura pas de relations dialogiques avec les écrivains qui l'entourent mais des rapports privilégiés, des citations « parfois légèrement modifiées » (LVME, p. 636), des références implicites, quelquefois explicites, des allusions, des emprunts discrets, des allusions « négatives », des citations cachées sans guillemets, des citations programmées, des citations détournées, des phrases « piquées », des citations manipulées,

⁶⁰⁵ « Entretien avec Georges Perec », Jean-Marie Le Sidaner, in *L'Arc*, n° 76, 1979.

⁶⁰⁶ Gilbert Lascault, « Les nombres et un mode d'emploi », in *L'Arc*, *op. cit.*, p. 49.

« des phrases recopiées, retranscrites purement et simplement » (E/C1, p. 48), « des citations purement et simplement collées à [son] texte. (E/C2, p. 119) Ce parcours traverse presque toutes « les contrées hypertextuelles⁶⁰⁷ », s'aventurant même jusqu'aux frontières de l'architextualité « par un travail sur les genres, sur les codes, et sur les "modèles" dont [son] écriture procède⁶⁰⁸ », semant à l'envi des indices paratextuels⁶⁰⁹. Écrire pour Georges Perec ressemblerait à un jeu. Un jeu sérieux, « le jeu est une activité sérieuse ». (E/C1, p. 273) Harry Mathews illustre ce propos par l'image « d'une petite fille jouant à la marelle – avec le plus grand sérieux⁶¹⁰ ». Un parcours dessiné de la terre au ciel. À cloche-pied ou un pied dans chaque case. Se déplacer et se dépasser. S'appliquer. Respecter la règle du jeu. De la terre au ciel, de Kafka à Melville : *Un homme qui dort* est un « livre qui s'est tendu entre une phrase de Kafka et une nouvelle [...] de Melville qui s'appelle Bartleby⁶¹¹ ». Jouer, recommencer, inventer de nouvelles règles, se déplacer, se dépasser. Écrire. « Je vais à la ligne. Je renvoie à une note de bas de page⁶¹². Je change de feuille ». (EE, p. 23) Jouer, « essayer toutes les combinaisons ». (E/C1, p. 276) Le jeu gagne en complexité : « [...] on tourne autour de quelque chose et puis, en fait, il y a une autre tactique qui se met derrière...⁶¹³ ». Georges Perec écrit. Il écrit tous les jours. Il fait ses « gammes⁶¹⁴ ». Il croit au travail, il ne croit pas à

⁶⁰⁷ Gérard Genette, « Proust palimpseste », *Figures I, op. cit.*, p. 105.

⁶⁰⁸ « Entretien avec Georges Perec », Jean-Marie Le Sidaner, in *L'Arc, op. cit.*.

⁶⁰⁹ La transtextualité dans l'œuvre perecquienne a fait l'objet de très nombreuses études. Nous citons quelques ouvrages de références : Michel Sirvent, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Collection Monographique Rodopi, Amsterdam – New York, NY 2007 ; Manet van Montfrans, *Georges Perec : la contrainte du réel*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, coll. « Faux titres », 1999 ; Bernard Magné, « Éléments pour une pragmatique de l'intertextualité perecquienne », in *Texte(s) et intertexte(s)*, Éric Le Calvez, Marie-Claude Canova-Green, Collection Monographique Rodopi, Amsterdam – New York, NY 1997 ; Dominique Bertelli, « Du bon usage de l'intertextualité perecquienne (la vie dans les livres) », in *Le cabinet d'amateur, Revue d'études perecquiennes* n°5, 1997, p. 87-132.

⁶¹⁰ Laird Hunt, « 4 tentatives de persuasion – à la manière douce », in *Collectif Essai Georges Perec*, Paris, Éditions Inculce, 2005, p. 237.

⁶¹¹ Georges Perec, « Dialogue avec Bernard Noël », 1977, pub. post. 1997, p. 29.

⁶¹² « J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à préciser » note Georges Perec dans une insertion de bas de page. (EsEp, p. 23)

⁶¹³ « Entretien Georges Perec/ Bernard Pons », in *Georges Perec En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, op. cit., p. 157.

⁶¹⁴ Georges Perec, *En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, op. cit., p. 13.

l'écrivain habité par l'inspiration. Il invente de nouvelles contraintes qui libèrent son imagination, il se donne des règles à l'intérieur desquelles la création sera possible, « des règles pour être totalement libre ». (E/C1, p. 206) Il écrit des exercices de rhétorique, petits textes anagrammatiques, hétérogrammatiques, lipogrammatiques, variations homophoniques... « Pour écrire *La Disparition*, j'ai dû me changer en horloge : pendant un an, j'ai écrit huit heures par jour à raison de six lignes par heure ». (E /C1, p. 187) Il écrit des romans. « C'est en écrivant qu'on devient écrivain⁶¹⁵ ». (E/C2, p. 146) Il fait un travail d'écriture. Il invente et suit les règles du jeu. Il écrit. Toujours. Il souhaite écrire un « gros roman » : « je ne m'étais encore jamais mesuré à l'épaisseur romanesque dont *Moby Dick* est pour moi l'exemple ». (E/C1, p. 207) Il lui faudra dix ans pour concevoir et écrire ce roman(s). Il travaillera dix heures par jour. Il s'impose des contraintes très strictes. Les dix cases de la marelle sont remplacées par « le bicarré latin orthogonal d'ordre 10 ». Il y aura ainsi cent cases. Elles représentent cent pièces d'un immeuble auquel on aurait enlevé la façade. Il parcourt toutes les cases, un pas en avant et un en diagonale, épousant la « polygraphie du cavalier », sautant allègrement de la cave aux combles dans un désordre arbitrairement défini. Il multiplie les contraintes : « avec mes quarante-deux caractéristiques et leurs dix possibilités, je dispose de quatre cent vingt éléments finis avec lesquels je vais raconter en cent chapitres une centaine d'histoires ». (E/C1, p. 208) Il fixe les règles d'apparition et de disparition. Certains « éléments finis » sont les textes d'auteurs lus : « [...] dans chaque chapitre, je glisse des citations, mais telles qu'elles ne puissent pas toujours être repérées » (E/C1, p. 208). « Il y a très exactement deux citations par chapitre, soit, en tout, cent quatre-vingt-huit citations puisées chez une vingtaine d'auteurs ». (E/C1, p. 271)⁶¹⁶ Il introduit « à peu près tout ce qu'[il] a trouvé dans les dictionnaires et les romans des autres ».

⁶¹⁵ Cette phrase, citée par Georges Perec, est extraite des *Exercices de style* de Raymond Queneau.

⁶¹⁶ Dominique Bertelli et Mireille Ribière reviennent dans la note de bas de page n° 11 sur cette affirmation de Georges Perec pour en démontrer l'exactitude partielle.

(E/C1, p. 217) Il « pille » (E/C1, p. 228) les auteurs. Il fait entrer dans ses pages des héros de Queneau. Il rassemble les textes qu'il aime, Roussel, Sterne : « La description d'un cadavre se trouve dans *Autobiographie, chapitre dix*, de Jacques Roubaud, mais Roubaud l'avait lui-même empruntée à Denis Roche qui lui-même l'avait empruntée à un rapport d'autopsie ». (E/C1, p. 224) Il emprunte à Franz Kafka la nouvelle *Premier Chagrin* et son histoire du trapéziste. Il cite *Lolita*, *Feu pâle*, *La Vraie Vie de Sébastien Knight*. Il reprend mot pour mot un passage des *Cinq études d'ethnologie* mais la citation de Leiris est déjà une citation de Lévi-Strauss. Il écrit avec les Autres. « Mon véritable jeu, c'est la littérature et le jeu que je joue avec elle ». (E/C1, p. 249) Un parcours ludique.

3.4° Parcours transtextuel

« Mes pas me martèlent, mes ruminations se dénouent. Croisement de la 78^e et de la 138^e rues. Droite, gauche, deux heures, désert. Traverse. La pente continue, je continue, elle descend raide, je descends vite [...] Je tourne à droite [...] Je longe le boulevard suspendu [...]. (Fs, p. 96-97) Serge Doubrovsky entame également son parcours de l'écriture, le parcours de la maîtrise : « [...] je me pense comme écrivain, ayant la maîtrise sur ses mots, faisant de ses mots ce qu'il veut, même si ses mots forment à leur tour un parcours qui n'a certainement pas été prévu par l'écrivain⁶¹⁷ ». D'innutrition proustienne en entrelacs raciniens, Serge Doubrovsky commence à se frayer une voie. Un parcours au tracé complexe, aux intersections nombreuses où se croisent le professeur, le critique, l'écrivain et l'homme : « Trop de pistes. Trop de fils, je m'entortille ». (Fs, p. 217) « Chemin boulot » (Fs, p. 443) :

⁶¹⁷ Serge Doubrovsky, « Écriture / lecture : face à face », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, textes réunis, op. cit., p. 212.

sur ce parcours, le critique rédige un ouvrage, *La Place de la Madeleine*⁶¹⁸, un travail d'exégèse sur *La Recherche*, une lecture analytique au fil de soi. Sur une voie parallèle, le professeur, enseignant la littérature française à New York University, prépare un cours sur Racine, le récit de Thérèse. Dans sa serviette, Barthes⁶¹⁹, Mauron⁶²⁰ : « Relire Barthes, sur Phèdre, important, Mauron, c'est fait 7 pages de Barthes, bien tassées [...]. (Fs, p. 24) Perdu dans le « dédale d'idées » (Fs, p. 455) de ce parcours labyrinthique, *Professor Doubrovsky* erre, s'accrochant aux fils d'Ariane du texte racinien : « *À peine nous sortions des portes de Trézène. Savoir où on va. Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes. Chemin mène où* ». (Fs, p. 80) L'homme, Julien–Serge Doubrovsky, « entortillé dans [ses] manies, empêtré dans [ses] obsessions » (AV, p. 92), « embrouillé dans [ses] complexes (AV, p. 271), névrosé, est en analyse. L'attachement fusionnel à sa mère a rendu sa mort insurmontable. « Je suis elle. Elle est moi ». (Fs, p. 271) Le fils est perdu, prostré, cherchant désespérément à couper les fils qui l'enserrent et à sortir du labyrinthe : « PAS DE MA FAUTE dans la famille cordon ombilical PAS COUPABLE ». (Fs, p. 361) L'écrivain Serge Doubrovsky écrit : « J'ai l'écriture dans les jambes. Quand je marche, par sauts, par gambades, les phrases bondissent ». (Fs, p. 353) Il écrit un roman, *Fils*. Une « fiction d'événements et de faits strictement réels ». Il sera l'auteur, le narrateur et le personnage de son histoire. Le personnage sera fils, analysant, critique et professeur. Quelquefois encore père, époux et amant. Le canevas est posé, les fils s'enroulent pêle-mêle. L'écrivain les tire vers lui, tisse sa trame, file le discours du professeur ourdi avec les fils de l'hypotexte racinien eux-mêmes entrecroisés avec ceux de l'hypotexte proustien et de l'hypertexte critique. Emmêlé à la trame en cours, de faufile en surfile, cet entrelacs donne relief et éclat au motif initial, la vie du narrateur, un embrouillamini de fils de soi. Arpenter le

⁶¹⁸ Le paratexte nous indique que le temps de la rédaction de *Fils* s'étale de 1970 à 1976. *La Place de la madeleine* a été écrit entre décembre 1972 et mars 1973.

⁶¹⁹ Roland Barthes, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

⁶²⁰ Charles Mauron, *L'Inconscient dans le vie et l'œuvre de Racine*, Gap, Annales de la Faculté des lettres d'Aix, 1957.

labyrinthe racinien a permis à l'écrivain de trouver dans les dédales son parcours d'écriture, un parcours au tracé transtextuel⁶²¹. Son « autofiction » est tout à la fois intertextuelle, métatextuelle, paratextuelle et architextuelle. L'écrivain poursuit ainsi le parcours esquissé par le critique⁶²², surligné par le professeur⁶²³ : baliser son trajet par l'itinéraire d'un Autre⁶²⁴, faire entendre sa voix par l'intermédiaire d'une voix Autre, se construire dans les mots et les pulsions de l'Autre, lire sa propre vie à partir d'un texte Autre, dialoguer avec cet Autre, écrire cette singulière « trans-fiction ».

3.5° Le chemin de Mycènes

« en transes en transit à travers textes » (Fs, p. 473), les trois « Rois Blancs assis sur le sol » écrivent « avec ardeur sur [leur] carnet⁶²⁵ ». L'écriture gagne en maîtrise, les écrivains en maturité : « mots me portent [...] me trouve en selle [...] mots ma monture on se soutient on se guide [...] » raconte Serge Doubrovsky (Fs, p. 468) chevauchant les mots, en

⁶²¹ Voir en particulier les analyses de Marie Miguët-Ollagnier : « Pratiques intertextuelles dans *Fils* de Serge Doubrovsky » in *L'intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de Franche-Comté, 637, 1998, p. 441-460 ; « *Un amour de soi* : Doubrovsky, Proust et le père profané », in *Lettres Romanes*, vol. 46, 1992, p. 69-87 ; « La "Saveur Sartre" du *Livre brisé* », in *Les Temps modernes*, n° 542, 1991, p. 132-153 ; « Critique/autocritique : autofiction », in *La Mythologie de Marcel Proust*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres, p. 195-208. Claude Burgelin, « Serge Doubrovsky : profession professeur Autoportrait de l'artiste dans la salle de cours », in *Les Temps modernes*, n° 611, 2001, p. 115-126. Régine Robin, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », in *Études françaises*, 33, 1, 1997, p. 45-59. Arnaud Genon, « Textes génétiques Sujet autofictionnel/Sujet transtextuel Le sujet dans les avant-textes de *Fils* de Serge Doubrovsky, in *Autour de Serge Doubrovsky*, sous la direction de Régine Battiston et Philippe Weigel, Paris, Orizons, diffusé et distribué par L'Harmattan, 2010, p. 173-182. Patrick Saveau, « Empreinte de *L'Ecole des femmes* dans *Un amour de soi* », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, op. cit., p. 95-103.

⁶²² « j'ai toujours fait mon travail de critique par sympathie, par empathie », « Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell », in *Parcours critique II*, op. cit., p. 19.

⁶²³ « Un de mes anciens étudiants, Patrick Saveau, m'a entendu faire mon cours sur Molière et il a montré dans un article remarquable que toute l'interprétation de *L'Ecole des femmes*, c'est déjà une projection de moi-même », in *Parcours critique II*, op. cit., p. 18.

⁶²⁴ *Le Livre brisé* sera écrit autour de la figure de Jean-Paul Sartre. Le texte sera tissé autour du fil sartrien. *La Nausée* et *Les Mots* constitueront l'hypotexte, le « texte premier » à partir duquel s'écrit « le texte second », l'autofiction.

⁶²⁵ Lewis Carroll, *De l'autre côté du miroir*, op. cit., p. 283.

route « *sur le chemin de la libération symbolique des fils vers l'indépendance* ». (Fs, p. 507)

Ainsi aux voix des maîtres, « pères symboliques », répond la voix naissante d'un « je », sujet de sa parole. Le « *chemin de Mycènes [...] est comme le chemin de Damas illumination au bout de toutes les tragédies où le héros rêve son indépendance* ». (Fs, p. 531) Les pères spirituels, maîtres à écrire, après avoir été reconnus et admirés par les fils vont être affrontés, défiés en un face à face textuel. Livre par livre, une lutte pour la liberté s'engage. « Pas à pas. Une marche pour Ma. Une marche pour De. Une marche pour Vas une marche pour Tu une marche pour Er une marche pour Ma une marche pour De une marche pour Ra. Tu Vas Tu Er Ma De Ra ». (Cdt, p. 60) La dernière étape du parcours s'apparente à un rite de passage. Un passage qui doit permettre aux fils de s'affranchir de la figure de la Loi, de devenir eux-mêmes « pères », « il s'agit de s'enfanter soi même ». (PM, p. 48)

« Aventure. Un voyage. On prend les mots. Comme on prend le large. La route. Ça démarre pas [...] C'est capricieux. Les mots. Comme un cheval. Une monture. Fantastique⁶²⁶ ». Les mots s'échappent de la main du scripteur, s'emballent et partent dans une « fougue impétueuse⁶²⁷ » : « Folie du verbe éclaté⁶²⁸ ». L'écriture gagne en vitesse. « Les articulations discursives » sont pulvéris[ées]. Les « associations [...] se précipitent⁶²⁹ », « les sonorités s'entrechoquent⁶³⁰ ». « La fureur les emporte, et sourds à cette fois, Ils ne connaissent plus ni le frein ni la voix⁶³¹ ». Les mots ont pris l'initiative. Le sens dérive. « Au bout du chemin de Mycènes de Damas » (Fs, p. 538) soudain un « monstre furieux », appelé par le père, envoyé par Poséidon, surgit des flots et barre la route à ce fils fougueux. « Son large front est armé de

⁶²⁶ Serge Doubrovsky, *Le Monstre*, t^o 1303.

⁶²⁷ Racine, *Phèdre*, v. 1553.

⁶²⁸ Serge Doubrovsky, « Écrire sa psychanalyse », in *Parcours critique I*, op. cit., p. 183.

⁶²⁹ Serge Doubrovsky, « Je ne cherche aucune absolution, mais un partage », Entretien avec Jean-François Louette, in *Les Temps modernes*, op. cit., p. 214.

⁶³⁰ Patrick Saveau, « Empreinte de L'École des femmes dans *Un Amour de soi* », in *Écriture de soi, lecture de l'autre*, op. cit., p. 102.

⁶³¹ Racine, *Phèdre*, v. 1535-1536.

cornes menaçantes ; tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes ; Indomptable taureau, dragon impétueux⁶³² ». Le fils, héros en devenir, l'affronte. Il lance son javelot dans le flanc de ce monstrueux animal marin. Mais emporté par ses « chevaux emballés » (Fs, p. 481) qui se cabrent, le fils tombe de sa monture, et « embarrassé » dans les rênes qui comme des fils s'enroulent autour de lui et le maintiennent prisonnier, il est traîné jusqu'à sa mort par ses indomptables chevaux. Son corps éclaté n'est plus qu'une plaie. Un corps explosé. *Fils* s'est ouvert avec l'exposition d'un corps et se referme avec l'explosion d'un corps. « Ce qui explose » précise le professeur à l'attention de ses étudiants « c'est ce qui s'expose ». Le corps est central dans l'écriture de *Fils* ; le corps est tout notre rapport au monde, c'est *mon* corps qui perçoit, le cogito n'est pas cartésien, – « je pense donc je fuis » (Fs, p. 121) –, mais corporel. Cette approche phénoménologique s'inspire de l'analyse développée par Maurice Merleau-Ponty dans *La Phénoménologie de la perception*. L'être ne se constitue pas dans le langage, la conscience de soi est corporelle. Le « Je » sujet s'identifie au corps. Un corps qui habite le monde. L'homme est inscrit dans le monde et le monde dans l'homme. Cette parenté ontologique entre le monde et le corps est sous le double signe de la déchirure et de l'éclatement dans l'univers de Serge Doubrovsky. « Tu es un être déchiré » (Fs, p. 314) fait dire le narrateur à sa mère. Dans cet écheveau à la maille trouée, quelques fils textuels s'entrelacent. C'est dans les rapports « subtils, mouvants insistants ou plutôt insistés [...] des deux textes » c'est-à-dire le « TEXTE LIVRE » de Racine et le « TEXTE VIE » du critique-professeur-narrateur Serge Doubrovsky, dans ce rapport, « à cet entrecroisement ténu [...] qu'on doit tenter de saisir le fil d'un discours ou d'un destin ». (Fs, p. 494-495) Le destin d'un fils et la trace d'une naissance textuelle. Une (re)naissance. Les rochers teints en rouge par la trace séchée du sang du fils sont devenus « PIERRES ÉCRITES écrites en rouge mais est-il

⁶³² *Ibid.*, v. 1516-1517-1518-1519.

pour l'écrivain « une autre encre ». (Fs, p. 537) La chair meurtrie s'est fait Verbe. Les mots poursuivent leur course folle mais l'écrivain prend résolument le contrôle de cette monture, « de la direction personnelle de la phrase⁶³³ : « ce n'est pas la logorrhée, il y a un logos qui conduit⁶³⁴ ». À Jacques Lecarme qui qualifiait son œuvre d' « autobiographie déchaînée », Serge Doubrovsky a simplement ajouté : « déchaînée et enchaînée⁶³⁵ ». Les mots seront placés en *liberté surveillée*.

« Traces des autres. Taches des autres. Faut les enlever. Du langage. Si on veut. Une langue. À soi. Écrivain. Original. C'est celui qui laisse. Sa marque. Si on répercute. Si on répète. Si on est. Un perroquet. Comment faire. Quel chemin suivre. Si on veut trouver sa voix ». (F°1304) Fil à fil, pièces par pièces, livres par livres, « les réseaux de connexion⁶³⁶ » du parcours s'affinent et se complexifient. Un nouveau jeu d'interférences apparaît mettant en rapport les propres écrits des auteurs, c'est-à-dire les textes portant la signature du même auteur. Jean Ricardou qualifie cette intertextualité interne d' « intertextualité restreinte⁶³⁷ ». Elle définit les rapports entre textes du même auteur par opposition à « l'intertextualité générale » qui caractériserait les rapports entre textes d'auteurs différents. Ce canevas conceptuel sera retravaillé par différents théoriciens. En 1976, Lucien Dällenbach propose le terme d'intertextualité « autarcique » ou encore d' « autotextualité » pour désigner l'ensemble des relations possibles d'un texte avec lui-même⁶³⁸ » et plus spécifiquement la reprise d'un énoncé déjà écrit par le même auteur. Cette écriture spéculaire à l'intérieur d'un même texte

⁶³³ Serge Doubrovsky, « Écrire sa psychanalyse », in *Parcours critique I*, op. cit., p. 191.

⁶³⁴ Serge Doubrovsky, « Je ne cherche aucune absolution, mais un partage », Entretien avec Jean-François Louette, in *Les Temps modernes*, op.cit., p. 214.

⁶³⁵ Serge Doubrovsky, « Les points sur les 'i' », in *Genèse et autofiction*, op. cit., p. 64.

⁶³⁶ M. Angenot, « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », in *Revue des sciences humaines*, n° 189, 1983, p. 131.

⁶³⁷ Jean Ricardou (dir.), « Claude Simon textuellement », in *Claude Simon. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 7-19.

⁶³⁸ Lucien Dällenbach, « Intertexte et autotexte », in *Poétique*, n°27, Paris, Seuil, 1976, p. 283.

est défini par Jean Verrier par le néologisme d'« intratextualité⁶³⁹ ». Les appellations se multiplient mettant alternativement en relief les notions de réception ou de genèse de l'écriture. « Je crois » précise Georges Perec « qu'il s'agit de relier entre eux mes différents livres, de fabriquer un réseau où chaque livre incorpore un ou plusieurs éléments venus d'un livre antérieur (ou même postérieur : d'un livre encore en projet ou en chantier)⁶⁴⁰ ». Nous utiliserons la terminologie d'« intratextualité » pour désigner la réutilisation par un écrivain d'« un motif, [d]'un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures⁶⁴¹ ». Le signifiant de ce terme fait écho à celui d'intertextualité.

Te voici donc prêt à attaquer les premières lignes de la première page. Tu t'attends à retrouver l'accent reconnaissable entre tous de l'auteur. Non. Tu ne le retrouves pas. Après tout, qui a jamais dit que cet auteur avait un accent entre tous reconnaissable ? On le sait : c'est un auteur qui change beaucoup d'un livre à l'autre.

Et c'est justement à cela qu'on le reconnaît. Mais il semble vraiment que ce livre-ci n'ait rien à voir avec tous les autres, pour autant que tu te souviennes. Tu es déçu ? Un moment⁶⁴².

3.6° Intratextualité

Plus que pour l'intertextualité qui pour être pertinente s'appuie sur les capacités réflexives du lecteur, l'intratextualité joue essentiellement avec son affectivité, son émotivité et sa connaissance globale d'une œuvre. C'est à lui, lecteur complice et attentif, qu'il

⁶³⁹ Jean Verrier, « Segalen lecteur de Segalen », in *Poétique*, n°26, 1974, p. 338-339. « Le jeu des reflets et des répétitions ne s'établit pas entre le texte du roman et un référent, mais à l'intérieur du texte même. Il est le fruit du travail de l'écriture et particulièrement de ce que l'on pourrait appeler 'l'intratextualité' ».

⁶⁴⁰ « Entretien Perec/Jean-Marie Le Sidaner », in *L'Arc*, op. cit., p. 5.

⁶⁴¹ Nathalie Limat-Letellier, « Historique du concept d'intertextualité », in *L'intertextualité*, op. cit., p. 27.

⁶⁴² Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, [1979], Paris, Seuil pour la traduction française, 1981.

appartient de reconnaître les signes textuels balisés sur le parcours, de rassembler les morceaux de puzzles éparpillés, ou de recouvrir point par point les motifs de dentelles. En suivant ainsi, sur le sinueux chemin du Moi, le jeu masqué ou morcelé des personnages dans les œuvres de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun, le lecteur pourra, par un passionnant jeu de construction, reconstituer la genèse d'une création de soi dans le langage.

« Peut-être vais-je maintenant commencer quelque chose que j'ai un peu fait : entrecroiser mes livres, faire revenir des personnages. Déjà, dans *La Vie mode d'emploi*, il y a des personnages de *La Disparition* qui reviennent, il y a Gaspard Winckler qui n'est pas le même Gaspard que celui de *W*, mais enfin... (E/C2, p. 58) Gaspard Winckler apparaît tout d'abord dans *Le Condottière*, le premier roman « presque abouti » de Georges Perec⁶⁴³. Gaspard Winckler est alors un faussaire chargé d'exécuter une copie du *Portrait d'homme*, dit *Le Condottiere* d'Antonello de Messine. Mais le personnage, Gaspard Winckler, était déjà présent dans les trois premières versions du *Condottière*, *La Nuit*, *Gaspard et Gaspard pas mort*. Gaspard était alors un enfant de Belleville comme le petit Georges. Un enfant dont le père était mort en 1940 et dont la mère avait disparu en Allemagne⁶⁴⁴, autres traits singuliers partagés avec l'auteur. Gaspard rêvait de devenir « le roi des faussaires, le prince des escrocs, l'Arsène Lupin du XX^e siècle⁶⁴⁵ », d'égaler les maîtres voire de les dépasser. Dans *Le Condottière*, Gaspard est devenu ce faussaire émérite. Réfugié en Suisse depuis 1939, il n'a jamais revu ses parents, il a refusé de les suivre à la fin de la guerre et a progressivement perdu leurs traces. Gaspard, le faussaire, fait des « faux » à l'envi. Mais son art n'est qu'imitation. Excellente imitation mais imitation toujours. Le « fils » veut affirmer son

⁶⁴³ Georges Perec croyait ce roman définitivement disparu. Le texte a été retrouvé par David Bellos au début des années 1990, soit presque dix ans après le mort de Georges Perec. *Le Condottière* a finalement été publié en 2012 aux Éditions du Seuil avec une préface de Claude Burgelin.

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ Cité par David Bellos in *Georges Perec. Une vie dans les mots*, op. cit., p. 217.

identité d'artiste, conquérir sa liberté, prendre un nouveau chemin. Il a alors « cette idée... faire [soi]-même, en partant du Condottière, un autre Condottière, différent, au même niveau ». (Cdt, p. 124) Mais le disciple ne parviendra pas à égaler son maître, Antonello de Messine. Le défi est impossible. « Je restais des heures entières devant le panneau » raconte Gaspard. (Cdt, p. 157) « Aujourd'hui j'ai surtout joué avec diverses couleurs : encres et huiles, gouaches et couteaux[...] Alors quoi ? Je recule peut-être devant l'ampleur de la tâche : [...] m'enfermer pendant je ne sais combien de semaines, de mois ou d'années [...] soupirera, comme en écho, Georges Perec incapable de poursuivre le texte de *W ou le souvenir d'enfance*. (JSN, p. 14) « Je me suis arrêté huit jours » poursuit Gaspard. « Et alors ? Alors rien... Ce n'était pas ça... Ce n'était pas ça du tout ». (Cdt, p. 159). Gaspard échoue à découvrir sa propre sensibilité artistique. « Au bout du chemin, j'aurais trouvé mon propre visage, mon ambition la plus sincère » (Cdt, p. 162), « mon espoir de vivre, mon espoir d'être moi, mon visage ». (Cdt, p. 173) Désespéré, Gaspard assassinera alors froidement le commanditaire Anatole Madera, figure emblématique de l'autorité. Ce parricide est son « premier acte de liberté ». (Cdt, p. 183) Le premier cycle des Gaspard raconte l'itinéraire de cette progressive libération et la (re)naissance d'un fils : « J'étais mort, j'allais être vivant ». (Cdt, p. 172) Cinq ans plus tard, Georges Perec remportera le prix Renaudot pour *Les Choses*. Imiter n'est plus alors « une visée, mais seulement un moyen⁶⁴⁶ ». Les tribulations de Gaspard Winckler, « curieux personnage, vital pour [l'auteur même s'il] ne sait trop comment » (E/C II, p. 78) se poursuivront à travers livres. Gaspard sera encore le héros de *W ou le souvenir d'enfance*, un héros à l'identité usurpée, une identité reçue d'un enfant disparu. Le « faux » Gaspard Winckler va alors partir à la recherche du « vrai » Gaspard Winckler disparu en Terre de Feu et tenter de trouver le souvenir d'enfance de l'auteur. Ce je(u) double et masqué

⁶⁴⁶ Claude Burgelin, Préface in *Le Condottière*, op. cit, p. 17.

où les indices biographiques entre auteur et personnages s'entrecroisent et se font écho, se poursuivra encore dans *La Vie mode d'emploi*. Gaspard Winckler est à nouveau un artiste, un artisan comme Georges Perec aime à se définir, un artisan qui fabrique les puzzles « comme moi je fabriquais le livre. En plus [Gaspard] c'est un nom que j'avais choisi comme pseudonyme à une époque ». (E/C II, p. 214) Je(u) croisé : Gaspard Winckler doit transformer les cinq cents marines peintes par le millionnaire Percival Bartlebooth en puzzles de sept cent cinquante pièces. Percival, le commanditaire, reconstitue ensuite patiemment ses toiles découpées avant de les faire détruire sur place, une activité « suprêmement inutile ». (E/C I, p. 256) Un commanditaire millionnaire, un artisan diabolique et une vengeance minutieusement ourdie, trois éléments pour rejouer le même thème : l'histoire d'une vengeance, celle de l'artisan contre le tyran. *La Vie mode d'emploi* s'achève avec l'étrange mort de Percival Bartlebooth. Dans sa main l'ultime pièce du 439^e puzzle, un W au lieu d'un X. L'artisan a cette fois-ci signé son crime.

« Serge Doubrovsky, j'en suis l'auteur, c'est mon personnage, mon double, mon moi en mots (LPC, p. 237) » raconte l'auteur Serge Doubrovsky édictant sa règle du « je(u) », à savoir l'homonymat auteur-narrateur-personnage. « Le personnage fictif sera rendu indistinguishable de ma personne : noms, prénoms, qualités (et défauts)⁶⁴⁷ » précise le critique. « J'ai créé un personnage, en racontant à ma manière ma vie⁶⁴⁸ ». Son personnage prendra donc le prénom de l'auteur, un prénom aux déclinaisons multiples, mais un prénom qui d'emblée manifeste une brisure en apparaissant tout d'abord sous forme d'initiales J.S. : « ces lettres égrenées séparément soulignent la non-appartenance du sujet à la société dans laquelle

⁶⁴⁷ Serge Doubrovsky, « Autobiographie / vérité / psychanalyse », in *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, *op. cit.*, p. 75.

⁶⁴⁸ « Serge Doubrovsky : le paradoxe d'un homme exporté et d'une œuvre inexportable », entretien avec Elisabeth H. Jones, in *L'Esprit Créateur*, Serge Doubrovsky : Life, Writing, Legacy, Fall 2009, Vol. 49, N° 3, p. 14.

il vit⁶⁴⁹ ». Puis le personnage deviendra Julien, ou « Juju » quand l'enfance l'effleure ou affleure, parfois Julien-Serge quand la dualité ontologique sera à nouveau trop prégnante, souvent Serge, le fils devenu écrivain, quelquefois encore *Professor* mais toujours avec un seul et même patronyme, celui de *Doubrovsky*, un « nom à coucher dehors » (Fs, p. 123) : « Que dix lettres. Prière respecter ». (Fs, p. 82) « *Comment que ça s'épelle ?* D comme désiré. V comme Victor. Pour Y, j'ai jamais su. Pour K, non plus. Mon K se décline. À l'ablatif. Sans prépuce, à l'accusatif ». (Fs, p. 123) « [...] *Doubrovsky, Serge, même Julien*, mes créations, mes créatures ils caracolent dans mes livres » (LPC, p. 238), se croisent et s'entrecroisent portés par « la sarabandes des mots ». Ils sont la trace d'un sujet schizé à la recherche de lui-même :

Julien. Serge. C'est séparé. Pas comme Jean-Paul. Pierre-François. C'est sans trait d'union. Y à J.S.D. Pour les documents Légaux. Personnage administratif. Il n'existe que sur le papier. Etre fictif. Comme ça que je signe mes chèques. C'est pour les banques. Fausse synthèse. J.S.D. c'est un faussaire. A partir de là. Je fonctionne. Système D. Pas si simple. Pas si commode. La pomme est tombée loin de l'arbre. Lequel. C'est le hic. Je suis un produit par croisement. Chassé-croisé. Serge ou Julien. Le vrai. Qui c'est. C'est encore trop simple. C'est trop commode. En fait, c'est plus compliqué. Complexé. Papa m'appelait Julien. Est mort avant la naissance de Serge. Je suis un rejeton posthume. M'a jamais connu. Serge, C'EST UN FILS IMAGINAIRE. Mon vrai prénom. Pour lui, c'est le faux. L'emprunte à ma mère. Cousin-Julien. Papa s'en torche. Pas ses oignons. Pourtant. Julien qu'il me nomme. Y a pas qu'un Julien. Y en a deux. Papa-Julien. Maman-Julien. Mais Serge. Y en (f° 1072) deux. Aussi. Serait trop simple. Serge-Papa. Dans l'imaginaire. Il a jamais existé. Serge-Maman. Dans le réel. Elle a vu naître Serge. En douce. Elle le chipe à Papa. Son violoniste. A lui. Sera son écrivain. A elle. Julien-Maman⁶⁵⁰.

⁶⁴⁹ Serge Doubrovsky, « De Doubrovsky en particulier... », in *Autofiction(s), colloque de Cerisy 2008*, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, p. 388.

⁶⁵⁰ F° 1075 de l'avant texte de *Fils, (Le monstre)*, « “Qui est le vrai Serge. Qui est LE VRAI JULIEN” », aperçu sur les dédicaces de Serge Doubrovsky à sa mère et sa sœur » in *Dalhousie French Studies*, Serge Doubrovsky, sous la direction de Isabelle Grell, Volume Ninety One, Summer 2010, p. 126.

Gérard, Manuel, Ramon Mercader, Federico Sanchez, Karel Kepela, Rafael Artigas, tous ces héros traversant l'œuvre de Jorge Semprun, sont autant de doubles imaginaires, de doubles nécessaires sur ce parcours. Béquilles d'un moi en devenir, ils accompagnent et participent à la naissance du personnage Jorge Semprun et à l'émergence d'un « je » autobiographique. Gérard et Manuel racontent les traces du moi résistant, des traces qui quelquefois se confondent avec celles, plus profondes, laissées par les souvenirs d'enfance de Jorge Semprun. Gérard est le héros du *Grand voyage*, le premier roman de Jorge Semprun. Le réseau Jean-Marie Action avait fourni à Jorge Semprun une fausse carte d'identité française. Il était ainsi devenu « Gérard Sorel, jardinier, né à Villeneuve-sur-Yonne ». Une identité imposée. Gérard était le pseudonyme d'Arthur London sous l'occupation nazie. « Ce n'est que bien plus tard que j'ai appris que c'est en hommage à London que [le responsable de la MOI] m'avait attribué le même pseudonyme » (MVC, p. 192) racontera Jorge Semprun. Puis le maquisard bourguignon se choisira par « affinité élective » un nom de guerre, Manuel. Manuel marchera ainsi sur les traces du « grand-frère⁶⁵¹ », à l'ombre du héros de *L'Espoir*. Manuel sera le héros de *L'Évanouissement*, le héros d'un combat, un héros abandonné sur le parcours pour une autre lutte, un nouveau combat. Ramon Mercader lui succédera. Ramon Mercader était espagnol. Très jeune, il a quitté l'Espagne pour la France. Puis il est retourné en Espagne comme activiste communiste. Les similitudes biographiques avec le célèbre assassin de Trotski s'arrêtent là, mais permettent à Jorge Semprun de placer son nouveau personnage sur le terrain de la lutte clandestine. Ramon Mercader comme Gérard, comme Manuel, comme Jorge aimaient à se promener dans le parc du Retiro. Un jeu complexe de projections subjectives, d'échos et de correspondances apparaît progressivement offrant au lecteur assidu des éclats identitaires à rassembler. Comme Manuel, Ramon mourra. S'étaient-

⁶⁵¹ Jorge Semprun, *Exercices de survie*, Introduction de Régis Debray, Paris, Gallimard, 2012, p. 9.

ils trop approchés d'une vérité fût-elle travestie par la fiction ? Federico Sanchez prendra la relève et poursuivra le combat politique. Federico Sanchez a été un « des principaux dirigeants du PCE en Espagne. Avant d'être le nom de ce nouveau personnage, il a été le pseudonyme qui désignait le militant communiste Jorge Semprun dans la lutte clandestine antifranquiste. Jorge Semprun raconte avoir été ce militant aveugle et aveuglé par l'idéologie stalinienne. Ce roman, raconte l'auteur, est né le jour où « la Pasionara était en train de lancer son anathème dans le château des Rois de Bohême, en 1964. Un décor et un temps romanesques⁶⁵² ». *L'Autobiographie de Federico Sanchez* tentera dans l'intervalle temps du jugement de reconstruire la vie du personnage Federico Sanchez. Federico Sanchez ne pouvait pas parler en français à moins de devenir un personnage de fiction. *L'Autobiographie de Federico Sanchez* sera donc écrite en espagnol puis traduite en français par Claude et Carmen Durand. L'embourbement dans cette idéologie fallacieuse signait l'arrêt de mort du personnage et par ricochet le meurtre du père et son pernicieux appareil politique. Réponse d'outre-tombe du père :

Semprun continue sa carrière littéraire et devient l'un des écrivains les plus connus du moment. Tous ses ouvrages portent une considérable charge anticomuniste. C'est comme si, avec eux, il voulait expier ses péchés de jeunesse, même si, au lieu de se couvrir le front de cendres, comme ferait un pénitent sincère, il se contente de jeter des ordures sur les autres⁶⁵³.

« Mais la vie n'est pas un roman, semble-t-il. Revenons au roman de la vie ». (AVC, p. 128)

L'homme, ancien militant engagé, se désengage ; l'écrivain, ancien intellectuel stalinien, commence un nouveau roman. Une nouvelle trajectoire sur son parcours. « Une évolution,

⁶⁵² Gérard de Cortanze, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, op. cit., p. 213.

⁶⁵³ Cité par Maria Angelica Semilla Duran in *Le Masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, op. cit., p. 48. Cette réponse a été faite par Santiago Carillo en 1996. Secrétaire général du PCE en exil, Carillo Santiago avait décidé en 1962 d'écarter Federico Sanchez du travail clandestin en Espagne. « Le père » révéla en 1974 dans un livre que Federico Sanchez et Jorge Semprun était le même homme. La trahison de ce secret de Parti aurait pu être dangereuse pour la vie de Jorge Semprun. En 1974, la police de Franco était toujours vigilante.

oui⁶⁵⁴ ». À Bernard Pivot, surpris de le voir écrire avec *La Montagne blanche*, un « roman d'amour, sur l'amour et les rapports sentimentaux et charnels des hommes et des femmes », l'écrivain répond un peu agacé en évoquant, à des fins rhétorique, la trajectoire littéraire et politique du « grand frère », André Malraux. Les femmes dans les romans d'André Malraux disparaissent au fur et à mesure de l'engagement politique de ce dernier, analyse-t-il. Très présentes dans *La Condition humaine*, elles sont presque absentes de *L'Espoir*. Une trajectoire politique et littéraire que lui, dit-il, poursuit en sens inverse : « moi, mes romans sont des romans de dégagement ». *La Montagne blanche* poursuit ce « dégagement » initié avec *L'Algarabie*, étrange roman picaresque, « mon livre le plus personnel » confie l'auteur. Juan Larrea succèdera à Rafael Artigas, deux héros partageant souvenirs « enfantins et intimes » (AVC, p. 56) et références culturelles avec l'auteur Jorge Semprun. Juan Larea se jettera dans la Seine, Rafael Artigas sera assassiné et émasculé. Les cadavres jonchent à nouveau ce parcours :

comme on sacrifie les bouches inutiles dans une forteresse assiégée, je balançais en pâture à la mort les corps des personnages dont j'avais porté les noms, dans une autre vie [...] Désormais, j'ai épuisé mes réserves. Je n'ai plus de personnages fictifs à faire mourir à ma place. Tous mes pseudonymes, tous mes noms de guerre ont été utilisés [...]. (AVC, p. 54)

Mais les derniers masques sont tombés, « la cérémonie de mise à mort des masques est finie⁶⁵⁵ » ; Gérard, Manuel, Ramon, Federico, Rafael, Juan, tous ces *alter ego* morts, toutes ces identités dispersées, permettent au « je » d'advenir. *L'Écriture ou la vie* s'ouvrira avec le « je » d'un narrateur répondant à l'identité de Jorge Semprun : « dans les autres livres, la

⁶⁵⁴ Bernard Pivot, *Apostrophes*, Émission du 14/02/1986 : <http://www.ina.fr/art-et-culture>.

⁶⁵⁵ Pierre Boncenne, « Entretien avec Jorge Semprun », *Lire*, mars 1986, p. 105-114.

première personne est le narrateur, dans *L'Écriture ou la vie*, c'est moi⁶⁵⁶ ». Auteur, narrateur et personnage possèdent la même identité onomastique. Le « je » devient *moi*. *L'Écriture ou la vie* commence un 11 avril 1945, Buchenwald vient d'être libéré :

Egon W. Fleck et Edward A. Tenenbaum sont les premiers Américains à parvenir aux alentours de Buchenwald, à pénétrer dans l'enceinte même du camp, le 11 avril 1945, à 5h30 p.m. [...] Fleck et Tenenbaum, Juifs américains, à l'avant garde de la III^e armée de Patton, roulant en jeep vers le camp nazi de Buchenwald [...] on peut trouver leurs rapports dans les Archives nationales américaines, sous la côte RG 331, SHAEF G-5, dossier 10 : rapport daté du 24 avril 1945 et portant le titre Buchenwald : A Preliminary Report.

On pourra y lire le paragraphe suivant :

« Nous avons tourné pour atteindre une sorte d'autoroute et là nous avons vu soudain des milliers d'hommes en haillons, d'aspect famélique, marchant vers l'est en formation serrées, disciplinées. Ces hommes étaient armés et ils avançaient, flanqués par leurs chefs. Certains détachements étaient en possession de fusils allemands, d'autres portaient sur leurs épaules des panzerfaust [...] d'autres portaient des grenades à manche. C'étaient les déportés de Buchenwald, marchant au combat, pendant que nos blindés les dépassaient, roulant à cinquante kilomètres à l'heure... »

Et c'est là que ça devient romanesque.

Car c'est là que j'apparais dans ce récit. Je veux dire : la possibilité concrète de mon apparition s'inscrit bien ici, à cet endroit précis du rapport de Fleck et Tenenbaum, à ce tournant de la route de Buchenwald et de Weimar.

J'étais là, en effet, réellement parmi les déportés porteurs de panzerfaust, ou de bazzokas, si on doit être immédiatement compris.

Et c'est précisément l'intrusion du réel qui rend le rapport des deux Américains si romanesque. Je suis le réel, imaginez-vous ! J'ai vingt ans, la mort commence à s'éloigner de moi ce jour là⁶⁵⁷.

« Ils sont en face de moi, l'œil rond » raconte le narrateur de *L'Écriture ou la vie* « et je me vois soudain dans ce regard d'effroi : leur épouvante ». (EV, p. 13) L'homme est libre, le

⁶⁵⁶ Cité par Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun*, op. cit., p. 57 : R. Vrigny, « Lettres ouvertes », *France culture*, 9 novembre 1994.

⁶⁵⁷ Jorge Semprun, *Exercices de survie*, op. cit., p. 100-101.

narrateur rassemble les éclats d'un Moi, le « je » peut enfin se dire librement et raconter : « il serait une fois... » :

J'aimerais boire du rhum trouvé au fond de la mer (comme le capitaine Haddock dans Le Trésor de Rackham le rouge) [...] J'aimerais avoir le temps de lire Henry James (entre autres)[...] M'arrêter de fumer (avant d'y être obligé...)[...] Me saouler avec Malcolm Lowry [...] Écrire un roman de science fiction⁶⁵⁸ :

Georges Perec, le 12 décembre 1981, invité à une émission de radio par Jacques Bens, égrène à la demande de ce dernier la liste des « cinquante choses qu'il aimerait faire avant de mourir ». Trois mois plus tard, le 3 mars 1982, il meurt d'un cancer des bronches à l'hôpital Charles-Foix d'Ivry. Il était en train d'écrire *53 jours*. Le parcours est fini. Georges Perec avait 46 ans. Le parcours de Jorge Semprun s'est interrompu le 7 juin 2011. Il avait 87 ans. Il travaillait à « un livre interminable⁶⁵⁹ » :

Il serait difficile de tomber sur une période de ma vie où je ne travaille pas à quelque chose, parce que écrire fait partie de mes raisons de vivre, d'accepter la vie telle qu'elle est. Donc je suis en effet en train de travailler. Mais peut-être sur trop de projets à la fois. Deux sont fondamentaux : un 'vrai 'roman, enfin une histoire où tout serait vrai parce que j'aurais tout inventé, sauf l'histoire du XX^e siècle en arrière plan. Et puis une réflexion, qui reprendrait les thèmes autobiographiques que j'ai abordés, mais plus 'systématiquement'. Ce livre serait conçu comme une suite. Il pourrait y avoir un, deux, trois, quatre, autant de volumes, sous le même titre : Exercices de survie, où je reconstruirais la vie, ma vie, en fonction du thème. La première partie est pratiquement prête et porte sur l'expérience de la Résistance, et ma jeunesse. Le thème sur lequel elle s'articule est un thème dont j'ai très peu parlé mais que j'aborde là autant par l'expérience vécue que par la réflexion : c'est la torture⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ Georges Perec : « Quelques-unes des choses qu'il faudrait tout de même que je fasse avant de mourir », cité par David Bellos in *Georges Perec. Une vie dans les mots*, op. cit., p. 718.

⁶⁵⁹ Jorge Semprun, *Exercices de survie*, op. cit., 2012, p. 16.

⁶⁶⁰ Jorge Semprun, Entretien avec Franck Apprederis pour la réalisation du documentaire *Empreintes : Jorge Semprun*, réalisé en 2010, cité in *Exercices de survie*, op. cit., p. 15.

Exercices de survie a été publié à titre posthume en novembre 2012.

Serge Doubrovsky a publié *Un homme de passage* en janvier 2011. C'est, dit-il, son dernier roman.

Fin de parcours textuel.

Chapitre 5 - L'ÉCRITURE ET LA SURVIE

J'écris : j'écris parce que nous avons vécu ensemble, parce que j'ai été un parmi eux, ombre au milieu de leurs ombres, corps près de leurs corps ; j'écris parce qu'ils ont laissé en moi leur marque indélébile et que la trace en est l'écriture : leur souvenir est mort à l'écriture ; l'écriture est le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. (WSE, p. 63-64)

1° Destruction

LÀ, devant moi, CE TROU, gigantesque, à mes pieds cette mortelle béance [...] PLUS DE PONT [...] plus de pont, plus rien, agrippé à mon guidon, l'eau verdâtre léchant la berge, pas un chat autour, pas un passant, plus personne, plus de France. (LPC, p. 11)

Les trois parcours de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun auraient pu ressembler à « un récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité⁶⁶¹ ». Les parcours auraient ainsi pu être autobiographiques en s'appuyant sur leurs mémoires personnelles, fussent-elles erratiques. Ils auraient encore pu être linéaires, épousant le fil de l'existence. Ils auraient pu retracer l'histoire d'une personnalité, suivre les

⁶⁶¹ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 14.

méandres de la vraie vie. Mais d'emblée, Serge Doubrovsky, Jorge Semprun et Georges Perec rencontrèrent un champ de ruines, buttèrent sur des décombres. Les points de repères semblaient inexistant, les jours étaient « changés en nuits » (GV, p. 11), les corps se dégradaient, saisis par l'endormissement voire l'évanouissement. Les langues se mêlaient, étrange babil. L'architecture du passé était déconstruction :

englouti, dégluti dans le trou béant, arrêt net, sec, secousse sismique, répercutée des pieds à la tête, vertèbres qui craquent, yeux qui dansent, je vacille, je débouche de la rue Royale et d'un seul coup, en plein cœur, je reçois la ville morte, édifices redevenus rocaille, rue canons, maisons de carrière abandonnée, et les quais déserts, le Sahara, le néant à perte de vue, plus une voiture, plus un passant, plus un bruit, plus un bruissement, rien, le grondement incessant a cessé, silence opaque dans le ciel de feu, la colonne se dressant seule, hiéroglyphes témoignant d'une race à jamais éteinte, j'avance, m'efforçant de rentrer mes larmes qui coulent, saigné à blanc, exsangue, pour écho unique le frottement de mes sandales sur le trottoir brûlant, les pieds collant à la semelle qui traîne et accroche au sol, Luisentrasse, KAUFHAUS HORN, OLYMPIC BÜROMASCHINEN [...]. (Ds, p. 31-32)

1.1° Chutes

L'incipit de *Laissé pour conte* s'ouvre devant un « trou gigantesque », le pont qui surplombait Le Pecq a été détruit par l'armée française en déroute. C'était en juillet 1940. Le premier chapitre de *L'Après vivre* est intitulé « Démolition⁶⁶² ». À son retour d'Amérique début 1991, Serge Doubrovsky se heurtait soudain à un « champ de décombres ». (AV, p. 22) Face à lui le vide, un « abîme géant ». (AV, p. 25) Les deux maisons voisines de son domicile parisien venaient d'être démolies. « Je tombe, trappe ouverte, dans le puits sans parois [...] chute libre, je tournoie [...] englouti, dégluti dans le trou béant [...] » (Ds, p. 31), racontait déjà le narrateur de *La Dispersion*. L'image du trou est obsédante, omniprésente. Une image

⁶⁶² Serge Doubrovsky raconte avoir longtemps songé à intituler le livre « *La Démolition* ». (AV, p. 22)

matricielle. « Je choisis tout entier par une trappe ». (LB, p. 247) La chute semblait inexorable : « [...] soudain choc brutal, comme une trappe qui s'ouvre, d'un coup mon corps plonge dans le vide, pas même eu le temps d'avoir peur, sidéré à peine conscient [...] sans comprendre tout mon corps tombait dans le vide ». (HP, p. 203) Cette chute, réelle, provoquée par le couvercle mal ajusté d'une bouche d'égout, eut lieu à Cassis en 1999. Serge Doubrovsky était invité à une réception honorifique. Il venait d'obtenir le prix de l'écrit intime pour *Laissé pour compte*. Son pied droit, miraculeusement en équerre, l'empêcha de tomber dans l'abîme. La chute aurait pu être mortelle. « Car je comprenais que mourir n'était pas quelque chose de nouveau, mais qu'au contraire depuis mon enfance j'étais mort bien des fois » : cette phrase du *Temps retrouvé* a été mise en exergue de son dernier roman par Serge Doubrovsky. La première chute, la première « mort », eut lieu soixante ans plus tôt. Une chute vertigineuse. Une chute dans un autre monde, « chute libre, je tournoie ». (Ds, p. 31) La guerre venait d'être déclarée : « [...] pas n'importe laquelle. LA GUERRE DES GUERRRES. Deux mille sept jours, soixante millions de morts. La planète à feu et à sang sur dix fronts ». (LB, p. 11) Paris était bombardé. Au rythme des alertes, des appels assourdissants des sirènes, la famille Doubrovsky se terrait dans une cave abri : « ALERTE brusquement résonne retentit dans nos oreilles *Vite mon petit*, droit à la cave [...] vite dit pas envie de tomber dans le vide » (HP, p. 52). Tapis. Terrés, « perdus ensemble au fond de ce trou, d'un instant à l'autre, peut-être, ensevelis ensemble » (Ds, p. 95). La bombe fut lâchée à « deux doigts de chez nous » raconte le narrateur. Une bombe puissante, « un tel trou au croisement des deux rues tous les voisins qu'on ne voit jamais accourus penchés tous ensemble sur l'abîme ». (HP, p. 53) Des cratères creusaient le paysage, des trous creusent encore le dernier texte de l'auteur. Un texte bombardé. Le monde extérieur était devenu hostile. La ville était ébranlée. L'armée allemande envahissait Paris dans un défilé fracassant. « Pavé en gémit, vitres tressaillent ».

(Fs, p. 241) Paris, ville soumise, défaite, offerte: « LA SCÈNE DES SCÈNES DE MA VIE s'enfonce dans mes yeux comme un poignard ». (HP, p. 365) « Quatre fers en l'air. Comme une poufiasse. Paris, Ville Ouverte. Boches qui entrent, l'empallemand. Horreur des horreurs. Le cauchemar absolu. Enculé. Comme une gonze » (Fs, p. 277), « Paris outragé ». « les voilà ILS ENTRENT [...] je reste cloué au sol après soixante-neuf ans j'y suis encore ». (HP, p. 366) Soixante-neuf ans plus tard, les majuscules du texte témoignent encore de cette sidération. Avec la débâcle, ce fut l'exode : « Paris avait cessé d'exister » (Ds, p. 111), « tous les volets fermés, les hommes ont plié bagage et changé de planète » (Ds, p. 33), « un pays entier qui baisse sa culotte ». (HP, p. 364) Défait. Soumis. Pris par l'ennemi. Puis vint le silence, plus un bruit, le vide. Un vide sidéral. Un monde lunaire, creusé de cratères avec « le néant à perte de vue » (Ds, p. 31) :

filant dans le désert de poix et de feu, le long de la rue de l'Arcade déserte, prenant le boulevard Malesherbes, dévalant la rue Royale, rasant les murs, collant aux pans d'ombre, dans le silence, dans le vide, au pas de course, je m'élance, pour recevoir, en un éclair aveuglant qui me traverse des pieds à la tête, en une muette explosion d'astre incandescent, en plein visage, en plein cœur, ce vaste trou béant, ces dômes morts derrière les arbres, cette place minérale, monuments redevenus rocaille, rues canons, carrière délaissée, pierres météoriques, le Sahara, rien à perte de vue, plus un être, plus une ombre, plus un bruit. (Ds, p. 40)

« De trou en trou, on erre entre les débris ». (LB, p. 307) « Les rescapés de l'Apocalypse » (Ds, p. 118) sortirent hors de leurs terriers. « je suffoque, cœur battant, tout seul, hors de ma tanière d'ombre, je déboule » (Ds, p. 39) raconte le narrateur. Le sol se déroba. « Ça barde, ça tangué, ça valse ». (Ds, p. 221) Vertige. L'Ordre nouveau se mettait en place. De nouvelles

lois⁶⁶³ régissaient ce nouveau monde apocalyptique. Des écriteaux balisaient des règles de plus en plus restrictives. : « ICI MAISON FRANÇAISE ENTRÉE INTERDITE AUX LE MAGASIN NE REÇOIT PLUS LES ». (Ds, p. 134) Chaque ordonnance réduisait un peu plus l'espace de liberté. « *Entrée interdite aux juifs et aux chiens* ». (HP, p. 340) Les décrets pleuvaient. Puis ce fut le déluge :

[...] ça s'est mis à pleuvoir dru, une pluie, battante, sans cesse de nouvelles ordonnances, un déluge, une inondation [...] plic-ploc d'éclaboussures, d'invectives, dans l'eau qui monte, alléluia, qui, bien au-delà de la poitrine à présent, déjà passée, oubliée, gagne le menton, la bouche. (Ds, p. 210)

À l'école, il fallut décliner sa religion :

religion ? Silence. On n'en croyait pas ses oreilles. Allons. [...] Prunier derrière son bureau s'impatiente [...] Rosenblum ? De nouveau silence. « Sans » Les yeux de Prunier sont devenus tout pointus : « sans quoi » « Sans religion » Prunier a eu un rictus, comme s'il allait mordre, et puis il a pincé les lèvres. En écrivant dans le registre, il a psalmodié d'une voix de fausset : « Rosenblum, sans religion » Quand j'ai dit « sans » à mon tour, Prunier a demandé : « cent ? » Vaguelettes de rire dans la classe [...]. (Ds, p. 117-18)

Dans la rue, il fallut porter l'étoile. « Une plaie qu'on débride. Dans les chairs restés. La marque demeurera toujours. Ineffaçable. Un stigmate ». (Fs, p. 239) Une blessure indélébile, un trou fait à l'être. Un autre trou, un « trou d'être ».

A part, coupés. Une brisure, une fêlure. Pour toujours. Différents. A vie. Condamnés. Rien à faire pour réparer : c'est cassé. Comme un ressort, net. Fissure, fente. Merci. Gouffre, abîme. (Ds, p. 222)

⁶⁶³ Voir *La Dispersion* p. 133 ou *Laissé pour conte*, p. 413. Certaines lois ont été citées dans le premier chapitre de notre thèse.

Dans un trou, il fallut se cacher, neuf mois durant: « Couru nous cacher [...] terré au fond du pavillon de Villiers, novembre 43 ». (LB, p. 21) Un repaire où le narrateur raconte avoir vécu comme « une taupe dans son trou ». (LPC, p. 418) Un trou d'air. Un trou pour ne pas mourir. Tapi neuf mois, le jeune Julien-Serge aurait aimé sortir de ce trou, il aurait voulu résister, se battre au champ d'honneur. Déshonneur :

Karaté, judo, close-combat, étripage en règle : néant. Jamais été soldat [...] Pas une goutte de sang sur les mains. Je mourrai vierge. Une pucelle, voilà ce que je suis. Une poufiasse Un gros vagin béant, bêlant, les quatre fers en l'air on me ramone. Trop jeune, trop faible. A moitié malade. Déjà. (Ds, p. 123)

Il avait 11 ans au début de la guerre, trop jeune pour combattre, « RATÉ [sa] GUERRE ». (Ds, p. 310) Une défaillance de l'être : « À certains moments de l'histoire, ÊTRE UN HOMME, C'EST TUER ». (HP, p. 486) Il n'a pas tiré, pas tué. Caché, il n'a pas été présent. Cette absence omniprésente, associée par l'auteur à une lourde passivité, creusa en l'homme une éternelle béance : « béant par le bas » (LB, p. 251), « une chiffé une gonzesse une tante » (Ds, p. 310). Une « poufiasse » passive. « Pas de couille une vraie gonzesse ». (Fs, p. 236) Une « gonzesse » avec un « trou », un trou au corps. Un trou fantasmagique qui fissura à jamais l'être : « Dans mon être, trop de fissures ». (LB, p. 198) « De trou en trou ». (LB, p. 35)

La deuxième chute, la deuxième « mort », fut effroyable : « C'est vrai, avec toi, d'un seul coup, ça s'est rouvert. D'un seul coup je suis tombé dans le trou béant, vingt cinq ans de vide, jusqu'au fond de moi ». (Ds, p. 159) Vingt cinq ans après la guerre, le choc d'un départ imminent, celui d'une femme passionnément aimée, follement désirée, poussa à nouveau le narrateur dans l'abîme, au fond du trou. Trou d'être, trou à l'être, les événements se

répétaient, la tragédie était devenue « farce sordide » pour obliger le sujet à la reconnaître⁶⁶⁴. « Depuis que je t'ai rencontrée, sans cesse cette chute, étourdissante, trappe ouverte, doigts qui glissent sur des parois sirupeuses, jusqu'au fond du trou [...] ». (Ds, p. 164) « De trou en trou », la chute, le trou et le vide, thématique obsédante, sont des motifs récurrents dans l'œuvre de Serge Doubrovsky, ils sont la trace d'une fixation mémorielle indépassable. Un passé, présent, qui ne passe pas et toujours l'entraîne. Il dégringole : « Moi, mon passé qui s'ouvre, je choisis dans le vide ». (LVI, p. 64) *Fils*, titre du deuxième roman de l'auteur, pourrait évoquer d'interminables « fils » de couture, fragiles « fils » de soi avec lesquels l'auteur tenterait vainement de raccommoder ces trous d'être, de combler ce trou dans l'être et le vide vertigineux de l'abîme. « littérature il faut que ça bouche les interstices ». (LVI, p. 41) De trou en trou, un travail de Sisyphe : « une vie, c'est de l'acrobatie sans filets d'encre. On tombe dans le vide, un point, c'est tout ». (LVI, p. 15)

1.2° Neige et brouillard

« Vous êtes tombé du train de Paris, juste au moment où il entrerait en gare [...]. (Evt, p. 18) Vous avez tapé sur le ballast avec la nuque, le haut des épaules. Mauvaise chute, ça ». (Evt, p. 20) C'était le 6 août 1945, le train était bondé, Manuel, un des premiers doubles romanesques de Jorge Semprun, debout sur la plateforme, s'était soudainement évanoui. « Une seule bombe et toute une ville a été rasée, des dizaines de milliers de morts » (Evt, p. 49) racontait le docteur en soignant ce jeune blessé. Hiroshima venait d'être bombardé. Une

⁶⁶⁴ Karl Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte* [1852] : « Tous les grands événements et personnages de l'histoire du monde se produisent pour ainsi dire deux fois, la première fois comme une grande tragédie, la seconde comme une *farce sordide* ». *Le 18 Brumaire* (9 novembre 1799), Napoléon exécuta un coup d'État qui renversa le Directoire et instaura la dictature. En parlant de la « deuxième édition du 18 Brumaire », Marx fait allusion au coup d'État de décembre 1851.

boule de feu devenue nuage de cendres. Hiroshima, une ville morte, disparue sous un ciel de cendres. « Des villes mortes ? Il en avait vu sur le chemin du retour. Francfort, désert de pierres ». (Evt, p. 49) Il revenait de très loin, d'un lieu inatteignable, hors du temps. Il revenait d'une forêt sans oiseaux : « Il n'y a jamais eu d'oiseaux dans cette forêt. La fumée du crématoire les en a chassés...Peut-être les oiseaux ne reviendront-ils jamais ». (NR, p. 34) Manuel avait « quitt[é] le monde des vivants, quitt[é] le monde des vivants ». (GV, p. 279) Évanoui. Lorsqu'il était revenu à lui, lorsqu'il était « sort[i] du néant » (Evt, p. 11), « revenant égaré⁶⁶⁵ », il ne savait presque plus rien. « La neige et le lilas, a[vait]-il dit à voix haute ». (Evt, p. 9) Ces deux mots cerclaient sa nouvelle réalité à moins que ce ne fût son rêve, « tout était un rêve depuis qu'[il] avai[t] quitté Buchenwald. (EV, p. 203) Prise dans les tourbillons de neige, ce 6 août 1945, la mémoire de Manuel avait effacé les frontières temporelles et géographiques, les points de repères, les dernières traces d'une identité : « la question qu'il aurait voulu poser et devant l'énormité de laquelle il a hésité, était celle incongrue, il le sent bien, et en quelque sorte provocatrice, toute simple, d'un autre côté : qui suis-je ? tout bêtement ». (Evt, p. 18) La neige semblait avoir tout recouvert, sa mémoire était blanche : « Il y avait eu de la neige, cette nuit-là sur mon sommeil ». (EV, p. 306) Manuel eut alors la sensation de s'enfoncer dans « la douceur crissante des forêts enneigées ». (Evt, p. 9) Il retrouvait la première neige, celle de la crête des monts du Guadarrama où la vieille Odsmobile rouge conduite par son père l'emmenait autrefois, puis l'autre neige, celle de la forêt des hêtres autour de Buchenwald, « cette neige horrible sur un paysage de Noël trompeur » (Evt, p. 148), une neige tourbillonnante autour de la lumière droite et drue des projecteurs du camp, et enfin la neige du 1^{er} mai 1945, du côté de la Nation (Evt, p. 149), celle « fondant sur les cheveux, les mains, les drapeaux, les pancartes, fondant dans la rumeur de la

⁶⁶⁵ Françoise Nicoladzé, « Quarante ans d'une écriture mémorielle : de la quête à l'affirmation identitaire, du champ littéraire au champ testimonial », in *Travaux et recherches de l'UMLV, Autour de Semprun*, Numéro spécial, Mai 2003, Revue semestrielle, p. 81.

foule, recouvrant d'un linceul éphémère cette foule en fête [...]. (Evt, p, 143) La neige toujours. La neige, ce « linceul blanc » (QBD, p. 255) avait même recouvert le « renouveau printanier », « les lilas ». La neige toujours. Une image obsédante, matricielle : « La neige, chez Semprun, représente le réel de l'expérience de Buchenwald, le noyau traumatique qui ne cesse de revenir et de hanter le sujet⁶⁶⁶ » analyse Anne Martine Parent. Elle est métonymie du camp et de la mémoire. Gérard, le premier double romanesque de l'auteur, était arrivé à Buchenwald, en janvier 1944, sous « un paysage de neige ». (GV, p. 254) « Camp de concentration sous la neige », tel est le titre du rêve n° 46 consigné par Georges Perec dans *La boutique obscure* : « il n'en reste qu'une image : celle de quelqu'un qui aurait des chaussures faites de neige très dure, ou de glace, évoquant irrésistiblement l'idée d'un palet de hockey ». (BO n° 46) Jorge Semprun, en 1992, était revenu à Buchenwald, accompagné de ses deux petits fils Thomas et Mathieu. Le soir, dans sa chambre de l'Éléphant, à Weimar, la neige était soudainement revenue dans son sommeil. Elle avait recouvert « la forêt nouvelle qui avait poussé sur l'emplacement du Petit Camp ». Dans son rêve, Jorge Semprun marchait « dans la neige profonde, parmi les arbres, avec Thomas et Mathieu Landman » (EV, p. 393) :

Soudain, ils n'arrivaient plus à me suivre. Ils restaient en arrière, pataugeant dans la neige profonde. Soudain, j'avais vingt ans et je marchais très vite dans les tourbillons de neige, ici même, mais des années auparavant. Ce lointain dimanche où Kaminski m'avait convoqué à la réunion où nous avons écouté le survivant du Sonderkommando d'Auschwitz. (EV, p. 391)

La neige était devenue ligne de démarcation, la frontière d'un monde inaccessible aux autres, ceux qui n'avaient pas connu l'expérience du camp, ceux qui ne savaient pas, ceux qui ne pouvaient pas savoir. La neige était la trace d'une histoire impossible à dire. « Par la mise en scène de ce lieu inatteignable, la narration suggère au lecteur qu'il restera toujours quelque

⁶⁶⁶ Anne Martine Parent, « Trauma, témoignage et récit La déroute du sens », in *Protée*, vol 34, n°2-3, automne hiver 2006, p. 113-125.

chose qui échappe ou résiste à la volonté de témoigner, une part d'inconnaissable, d'incompréhensible, qui ne saurait se transmettre par le récit⁶⁶⁷ ». À son réveil, dans la chambre de l'Éléphant, à Weimar, Jorge Semprun avait à nouveau vingt ans, il était dans le camp, « dans le cagibi vitré de Ludwig G., le Kapo de la baraque des contagieux, à l'infirmerie de Buchenwald ». (EV, p. 393) Il était revenu à la réalité, la vie après le camp n'avait été qu'un songe, la seule réalité avait été le camp, sera le camp :

c'est vrai que tout devient chaotique, quand cette angoisse réapparaît. On se retrouve au centre d'un tourbillon de néant, d'une nébuleuse de vide, grisâtre et trouble. On sait désormais ce que cela signifie. On sait qu'on l'a toujours su. Toujours, sous la surface chatoyante de la vie quotidienne, ce savoir terrible. A portée de la main, cette certitude : rien n'est vrai que la fumée du crématoire de Buchenwald, l'odeur de chair brûlée, la faim, les appels sous la neige, les bastonnades, la mort de Maurice Halbwachs et de Diego Morales, la puanteur fraternelle des latrines du Petit Camp. (EV, p. 305)

1.3° Démolition

Les portes étaient murées, les fenêtres, devenues « aveugles » (IO, p, 21), étaient condamnées. Les magasins fermaient les uns après les autres. Les immeubles étaient ravalés, leurs flancs laissant voir des traces de papier peint « jaunes et jaunis ». (IO, p. 20) Des pâtés de maisons étaient détruits, des appartements murés. Les maisons se délabraient, elles étaient fermées puis démolies, les immeubles étaient bouchés puis éventrés :

Un à un les magasins fermeront et ne seront pas remplacés, une à une les fenêtres des appartements devenus vacants seront murées et les planchers défoncés pour décourager les squatters et les clochards. La rue ne sera plus qu'une suite de façades aveugles – fenêtres semblables à des yeux sans pensée – alternant avec des palissades maculées d'affiches en lambeaux et de graffiti nostalgiques. (LVME, p. 167)

⁶⁶⁷ Ibid.

Les palissades en ciment couvraient presque toute la rue. La destruction de la rue Vilin, un quartier de Belleville, avait été programmée. « Un espace public » allait être créé. Un bulletin municipal officiel de la ville de Paris l'avait annoncé :

Fruits des efforts conjugués des pouvoirs publics et des initiatives privées, ce vaste ensemble à vocation multiple, respectant l'équilibre écologique de l'environnement, mais susceptible de bénéficier des équipements socioculturels indispensables à une souhaitable humanisation de la vie contemporaine, viendra ainsi en son temps efficacement remplacer un tissu urbain parvenu depuis plusieurs années à saturation. (LVME, p. 166)

La municipalité avait ordonné les dernières expropriations. Georges Perec avait passé les premières années de son enfance dans ce quartier ouvrier de l'est parisien. Il logeait avec sa famille rue Vilin, « au 24 (c'est la maison où je vécus) ». (IO, p. 18) « Il me semble que David, Rose, Isie, Cécile et moi vivions ensemble. Je ne sais pas combien il y avait de pièces, mais je ne crois pas qu'il y en avait plus de deux ». (WSE, p. 73) Georges Perec avait décidé de décrire un monde ancien, le sien, de raconter les bouleversements de la modernité, de faire le récit d'un effacement progressif. Il allait ainsi raconter une disparition, celle de sa rue :

Les démolisseurs viendront et leurs masses feront éclater les crépis et les carrelages, défonceront les cloisons, tordront les ferrures, disloqueront les poutres et les chevrons, arracheront les moellons et les pierres : images grotesques d'un immeuble jeté à bas, ramené à ses matières premières dont les ferrailleurs à gros gants viendront se disputer les tas : le plomb des tuyauteries, le marbre des cheminées, le bois des charpentes et des parquets, des portes et des plinthes, le cuivre et le laiton des poignées et des robinets, les grands miroirs et les ors de leurs cadres, les pierres d'évier, les baignoires, le fer forgé des rampes d'escalier... Les bulldozers infatigables des niveleurs viendront charrier le reste : des tonnes et des tonnes de gravats et de poussière. (LVME, p. 171)

Il reviendrait ainsi tous les ans pendant douze ans, de 1969 à 1981 sur ce lieu, promis à la démolition et sur onze autres lieux choisis par affinité. Chaque mois, deux de ces lieux devront être racontés, la première description sera *in situ*, la seconde de mémoire. Il sera ainsi le témoin volontaire d'une lente et inexorable destruction. Son écriture sera la trace « d'un triple vieillissement : celui des lieux eux-mêmes, celui de [s]es souvenirs et celui de [s]on écriture ». (EsEp, p. 110) Son projet s'appuyait sur un cadre précis, les contraintes définies lui assuraient une armature solide. Mais inexorablement, chaque année, les textes s'étiolaient, ne racontant finalement que leur impossibilité. Le premier texte, écrit le jeudi 27 février 1969 vers 16 heures, comportait huit pages, le dernier texte, écrit le 27 septembre 1975 vers 2 heures du matin, comportait 4 lignes. Le premier texte avait été écrit de jour, le dernier de nuit. Aucune description ne fut faite en 1973 : « j'ai en fait sauté l'année 1973 ». (EsEp, p. 110) Un *trou* s'était installé dans le texte. L'année précédente, le 5 novembre 1972, Georges Perec racontait avoir rencontré rue Vilin « un enfant de 10 ans ; il est né au 16 : il part dans son pays, Israël, dans huit semaines ». (IO, p. 29) Georges Perec avait lui aussi quitté son quartier et la rue Vilin en 1942, trente ans plus tôt. Il n'avait pas dix ans, à peine six ans. Les traces de son enfance s'étaient presque toutes évanouies « jusqu'à ma douzième année à peu près, mon histoire tient en quelques lignes : j'ai perdu mon père à quatre ans, ma mère à six ans ; j'ai passé la guerre dans diverses pensions de Villard-de-Lans. En 1945, la sœur de mon père et son mari m'adoptèrent ». L'Histoire, avec sa grande hache, lui avait imposé sa petite histoire, une histoire faite de destructions, de disparitions, de silence. Enfant, il avait été le témoin aveugle et muet de l'Histoire. Adulte, il voulait être le témoin éclairé et prolixe de la démolition de sa rue, il voulait raconter l'anéantissement de son quartier, réapprendre à regarder. Mais d'emblée l'écho d'une autre Histoire résonnait dans ses textes. Ce fut d'abord la forme de la rue Vilin, un « S très allongé (comme dans le sigle SS) ». Puis l'insolite

disparition de l'année 1973 dans son travail de recension, comme en écho à une autre disparition trente ans plus tôt ; la mère de Georges Perec avait disparu en 1943, prise dans une rafle rue Vilin, puis déportée à Auschwitz. L'ombre de l'Histoire envahissait progressivement les textes jusqu'à en définir les contours temporels 1969-1975 comme en écho à 1939-1945. Le texte s'arrête ainsi brutalement en 1975 : « La quasi-totalité du côté impair est couverte de palissades en ciment. Sur l'une d'elles un graffiti aux sombres résonnances : TRAVAIL=TORTURE⁶⁶⁸ ». (IO, p. 31) Une « formule qui clôt l'histoire d'un lieu et nous ramène à l'histoire de l'humanité⁶⁶⁹ ». Au fronton du portail du camp d'Auschwitz, on pouvait lire « Arbeit macht frei ». « *Le travail libère*, joli mot d'esprit au moment où l'on enferme à jamais. À mort » (UHP, p. 174) remarque Serge Doubrovsky. Cette inscription la mère de Georges Perec l'avait peut-être encore lue avant de mourir, avant la fin de son histoire : « Portail béant, mâchoire entrouverte. Et puis, on est happé. On disparaît ». (Ds, p. 175) Disparition. En 1995, Jorge Semprun et Elie Wiesel se retrouvèrent pour évoquer leur expérience de Buchenwald. Elie Wiesel revint sur la spécificité de l'expérience juive des camps :

La singularité fondamentale et foncière, c'était le plan, le projet de l'ennemi d'anéantir tout un peuple jusqu'au dernier. Les enfants qui n'étaient pas nés étaient déjà condamnés. Quand je pense aux enfants...les enfants me font pleurer. Quand je pense aux enfants – c'est beau, c'est discret, c'est tendre, on voit les photos maintenant, n'est-ce pas – qui allaient, comme ça, calmement, doucement, sans crier, sans se plaindre, à la mort. Je me demande, comment ont-ils pu faire ? Tu sais, Jorge, j'espère que jamais les tueurs n'obtiendront de pardon. Je ne veux pas que Dieu leur pardonne pour ce qu'ils ont fait aux enfants. Jamais⁶⁷⁰.

⁶⁶⁸ À noter que c'est là l'étymologie de « Travail » : le *tripalium*.

⁶⁶⁹ Philippe Piedevache, « 'La rue Vilin' : télescopage de l'Histoire », *Seconde journée d'études, Perec, 7 mai 2011*, proposée par Christelle Reggiani, Université Charles de Gaulle, Lille 3.

⁶⁷⁰ Jorge Semprun, Elie Wiesel, *Se taire est impossible*, Paris, Éditions Mille et une nuits / Arte Éditions, 1995, p. 31.

« Plus tard, écrivit Georges Perec dans *La Disparition*, voulant toujours y voir plus clair, il tint un journal.

Il prit un album. Il inscrivit au haut du folio initial :

LA DISPARITION ». (Da, p. 41)

2° Disparitions

2.1° Tout doit disparaître

Tout devait être effacé, aucune trace demeurer : « [...] on veut m’effacer, me gommer. Que je me volatilise. On m’évapore. Gaz, Zyklon B, années 40 » (Fs, p. 104) raconte le narrateur de *Fils*. Les S.S., cyniquement, avertissaient leurs prisonniers détenus dans les camps d’extermination :

De quelque façon que cette guerre finisse, nous l’avons déjà gagnée contre vous ; aucun d’entre vous ne restera pour porter témoignage, mais même si quelques-uns en réchappaient, le monde ne les croira pas. Peut-être y aura-t-il des soupçons, des discussions, des recherches faites par les historiens, mais il n’y aura pas de certitudes parce que nous détruirons les preuves en vous détruisant. Et même s’il devait subsister quelques preuves, et si quelques-uns d’entre vous devaient survivre, les gens diront que les faits que vous racontez sont trop monstrueux pour être crus : ils diront que ce sont des exagérations de la propagande alliée, et ils nous croiront, nous qui nierons tout et pas vous. L’histoire des Lager, c’est nous qui la dicterons⁶⁷¹.

Les traces du massacre devaient être effacées, les témoins supprimés. « [...] ils avaient compris ça les Boches, s’ils avaient gagné la guerre, tous les gazés ne seraient plus morts,

⁶⁷¹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz* [1986], Paris, Gallimard pour la traduction française, traduit de l’italien par André Maugé, 1989, p. 11-12. Ces propos, reproduits par Primo Levi, figurent dans les dernières pages du livre de Simon Wiesenthal, *Les assassins sont parmi nous*.

non, ils n'auraient jamais été, leur existence, une pure transparence rétrospective ». (LB, p. 486) Ce devait être un « événement sans témoin ». « La plus grande tuerie de l'histoire ne doit laisser aucune trace, comme si elle n'avait jamais existé ». (UHP, p. 175) Ce devait être la victoire de la *Vernichtung* voulue par l'institution des camps nazis : « ENDLÖSUNG solution finale [...] VERNICHTUNG anéantissement annihilation ». (UHP, p. 545) « Exterminés comme de la vermine » raconte Serge Doubrovsky évoquant les premiers massacres des *Einsatzgruppen*. Au printemps 1941, quatre groupes d'interventions mobiles (*Einsatzgruppen*) furent formés. Leur objectif : liquider sur place les cadres du PC et les Juifs⁶⁷². « Au bord des fosses, dans le froid atroce paralysés, gelés de terreur, les yeux rivés, en bas, sous eux, les cadavres nus, pères, frères, sœurs, déjà immobiles, tordus, grotesques, ou remuant encore [...] ». (Ds, p. 325)

On commença à conduire les juifs en direction de la fosse en rang groupe par groupe On leur a ordonné de se déshabiller et lorsqu'ils montaient sur le talus on entendait des rafales de coups de feu et ils tombaient dans la fosse [...] Il y avait une espèce de monticule qui formait comme une estrade et en dessous un trou une fosse On nous a fait monter sur ce monticule et ces quatre hommes ces quatre anges de la mort ont tiré sur les gens un à un et les ont tués C'étaient des SS Lorsque nous sommes arrivés sur les lieux nous avons vu des gens nus [...] Et ensuite mon tour est venu J'ai tourné la tête et il m'a dit demandé Qui faut-il abattre d'abord ta fille ou toi Je n'ai rien répondu J'ai senti que l'on arrachait ma fille J'ai entendu son dernier cri et j'ai entendu comment on la fusillait Il m'a ensuite attrapée par les cheveux et a voulu m'abattre J'ai entendu un coup de feu mais je suis restée debout Il m'a fait me retourner et s'est mis à recharger son revolver Il a tiré Je suis tombée dans la fosse et je n'ai rien senti. (Ds, p. 281)

L'Obersturmbannführer SS Adolf Eichmann, lors de son procès, témoigna avoir vu « en traversant Lemberg⁶⁷³ en voiture » « une fontaine de sang⁶⁷⁴ » jaillir de la terre. Les

⁶⁷² À Babi Yar, dans les faubourgs de Kiev, 33771 Juifs furent massacrés en 2 jours, le 29 et 30 septembre 1941.

⁶⁷³ Lemberg est le nom allemand de la ville de Lviv (Lvov) en Ukraine.

innombrables cadavres des premières victimes, enterrés dans des fosses communes, furent exhumés « par les prisonniers et brûlés sur des bûchers en plein air⁶⁷⁵ ». Toute trace devait disparaître. « Kommando 1005, rouvrir les fosses, brûler les corps, retuer les morts ». (Ds, p. 325) Motke Zaïdi et Itzhak Dugain, survivants de Vilna, ont raconté à Claude Lanzman l'exhumation des corps, les corps brûlés, la disparition de ceux qui avaient disparu : « Le chef de la Gestapo de Vilna nous a dit : ‘‘Il y a quatre-vingt-dix mille personnes couchées là, et il faut absolument qu'il n'en reste plus aucune trace’’⁶⁷⁶ ». Après l'insurrection de 1943, le ghetto de Varsovie fut entièrement rasé. À l'automne 1944, les nazis firent sauter les chambres à gaz et les fours crématoires d'Auschwitz. La chambre à gaz, analyse Anne Henry, est « structurellement silencieuse ; personne ne peut en témoigner, ceux de l'extérieur n'y ont pas pénétré sinon ils seraient morts et ceux de l'intérieur sont tous morts, aucun n'en est revenu⁶⁷⁷ ». Ne laisser aucune trace, pas de corps, pas de tombe : « Ma mère n'a pas de tombe » raconte Georges Perec. C'est seulement le 13 octobre 1958 qu'un décret la déclara officiellement décédée le 11 février 1943, à Drancy (France) ». (WSE, p. 62) En 1947, Georges Perec avait reçu du ministère des Anciens Combattants un *Acte de disparition* concernant sa mère Cyrila Perec née Szulewicz, « attestée vivante pour la dernière fois à Drancy, le 11 février 1943⁶⁷⁸ ». Le cimetière de Bagneux, précise Serge Doubrovsky, est un cimetière étrange : « Ici, tout le monde a disparu à la même date : 42 ou 43 ». (LB, p. 517) « Sépulcres vides. *Déportés à Auschwitz. Déportés à Buchenwald*. Par wagons entiers, par familles. Pierres tombales. Âges, dates. Pas même de dépouilles mortelles. Pas même des

⁶⁷⁴« [...] j'ai vu dans les faubourgs quelque chose que je n'avais jamais vu avant, une fontaine de sang. Je suis arrivé à un endroit où on avait fusillé des Juifs quelque temps auparavant. Et, probablement sous la pression des gaz, le sang jaillissait de la terre comme un jet d'eau », cité par Alexandre Prstojevic, *Le témoin et la bibliothèque, comment la shoah est devenue un sujet romanesque*, Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2012, p. 18.

⁶⁷⁵ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 13.

⁶⁷⁶ Claude Lanzmann, *Shoah*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1985 et 2001, coll. « Folio », p. 34.

⁶⁷⁷ Anne Henry, *Shoah et témoignage : Levi face à Amery et Bettelheim*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 86.

⁶⁷⁸ David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots*, op.cit., p. 422.

restes d'hommes dans l'humus ». (Fs, p. 350) « De Drancy à Auschwitz, c'était 1350 kilomètres » (UHP, p. 175) souligne-t-il. « Ton monsieur professeur s'en va par la cheminée aujourd'hui même » (EV, p. 32) avait murmuré Nicolaï, un Kapo russe, au déporté Jorge Semprun. Maurice Halbwachs, son ancien professeur de philosophie, était moribond. Personne ne devait pouvoir témoigner : « [...] il n'y avait pas, il n'y aura pas de survivant des chambres à gaz nazies. Personne ne pourra jamais dire : j'y étais. On était autour, ou avant, ou à côté, comme les types du *Sonderkommando* ». (EV, p. 72) Les *Sonderkommando* étaient un kommando spécial qui « s'occupait d'évacuer les victimes des chambres à gaz et de les transporter vers les fours crématoires annexes où leurs cadavres étaient brûlés ». (EV, p. 70) « [...] *Sonderkommando 4a*, effacer les traces ». (Ds, p. 325) Une « tâche ingrate, non seulement horrible à exécuter, mais après deux ou trois mois on les exécute. Pourraient parler, témoigner ». (HP, p. 175) Les SS, témoigne Primo Levi, « mettaient le plus grand soin à ce qu'aucun homme qui en avait fait partie ne pût survivre et raconter⁶⁷⁹ ». Tous devaient disparaître. Les S.S. avaient fusillé « [...] périodiquement, systématiquement, les membres des équipes successives du *Sonderkommando* ». (EV, p. 70) Tout devait disparaître, aucune trace demeurer. « Plus même de restes de restes, pas de traces de traces, on fait disparaître la disparition, on annihile le néant » (LB, p. 486) raconte Serge Doubrovsky. « Toutes les archives des *Lager* ont été brûlées aux derniers jours de la guerre⁶⁸⁰ » souligne Primo Levi. Les *Geheimnisträger*, les porteurs de secret, devaient également être supprimés ; les survivants d'Auschwitz furent ainsi transférés à Buchenwald et Bergen-Belsen, pour les empêcher de parler. Qu'ils meurent pendant cette nouvelle déportation était sans importance, rien ne devait être raconté. « L'ignorance voulue et la peur ont fait taire aussi de nombreux

⁶⁷⁹ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 50.

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

“civils”, témoins éventuels des infamies commises dans les *Lager*⁶⁸¹ ». La vérité devait être étouffée. Le lieutenant Rosenfeld, un officier de la III^e armée de Patton qui libéra le camp de Buchenwald, rappela aux civils de Weimar qu’ils avaient vécu « indifférents ou complices, pendant plus de sept ans, sous les fumées du crématoire » :

Votre jolie ville, leur disait-il, si propre, si pimpante, pleine de souvenirs culturels, cœur de l’Allemagne classique et éclairée, aura vécu dans la fumée des crématoires nazis, en toute bonne conscience. (EV, p. 109)

Tout devait disparaître. Telle avait été la règle des bourreaux, telle semblait devenir la logique textuelle de Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun. La disparition, la neige, les trous, le vide, la fêlure prenaient inexorablement possession du corps de leurs textes.

2.2° « Invasion du blanc »

D’aucuns ne remarquèrent pas immédiatement cette disparition. Le livre en portait pourtant la trace dans son péri-texte : Georges Perec avait malicieusement nommé son roman lipogrammatique, *La Disparition*. La voyelle « e » avait disparu, supprimée par une inflexible contrainte oulipienne : « Il y avait un manquant. Il y avait un oubli, un blanc, un trou qu’aucun n’avait vu, n’avait su, n’avait pu, n’avait voulu voir. On avait disparu ». (Da, p. 28) Cette disparition avait été précédée précise le narrateur dans *l’Avant-propos* du roman par le chaos, la destruction, la mutilation, l’anéantissement : « on pillait, on violait, on mutilait. Mais il y avait pis : on avilissait, on trahissait, on dissimulait. Nul n’avait plus jamais un air confiant vis à vis d’autrui : chacun haïssait son prochain ». (Da, p. 14) Insidieuse, s’installant dans le corps du texte, la disparition du *e*, comme par contamination, toucha d’abord un à un

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 15.

les personnages. « Il a disparu. Qui a disparu ? Quoi ? ». (Da, p. 41) « Anton Voyl disparut à la Toussaint ». (Da, p. 53) Puis ce fut Hassan Ibn Abbou, l'avocat. Poignardé dans le dos. Puis disparu de son cercueil. Ottavio Ottaviani explosa et se consuma, Douglas Haig Clifford se pétrifia. Olga Mavrokhordatos « tomba d'un bloc, s'ouvrant l'occiput ». (Da, p. 476) Les massacres s'enchaînaient autour d'une vengeance familiale. Les corps disparaissaient. L'anéantissement, programmé, devait être total. Tous devaient disparaître, sans même une sépulture. Cette « maldiction » originelle frappait ainsi tous les descendants de la même famille, un clan maudit dont les membres, marqués par le signe fatal, étaient condamnés dès leur naissance. La disparition proliférait. L'insatiable « imagination sans confins ni conflits d'un scribouillard [...] doux dingo aux stravagants dadas [...] » (Da, p. 217) se nourrissait de cette disparition initiale. Un manque devenu productif : « Ça levait des barrières » (E/CII 255) reconnaît le « scriptor », galvanisé. La disparition, moteur de la « racontouze », après avoir pris possession des personnages, les trucidant tour à tour, s'attaqua ensuite à l'histoire, la constituant autour de ce manque et de sa marque originelle et donna enfin forme au roman, organisant méthodiquement sa structure. La disparition gangrenait le texte. Thématique à l'origine, elle était ainsi devenue structurelle, cœur et souffle du récit. Les vingt six lettres de l'alphabet avaient été réduites à vingt cinq, la cinquième lettre avait disparu, les vingt six *in folio* d'Anton Voyl, n'étaient plus que vingt cinq, le cinquième *in folio* avait disparu, lui aussi. Les vingt six chapitres de *La Disparition*, comme par contamination, n'étaient réellement que vingt cinq, il y avait là encore un manquant, le cinquième chapitre avait disparu. La deuxième partie de ce roman rocambolesque, comme la deuxième voyelle de l'alphabet, avait elle aussi disparu, effacée, supprimée. « On regarde à nouveau : plus de 'E'. Tout de même ! Mais de nouveau, si, en voilà un, un autre, et encore deux autres, et de nouveau tout plein ! » (BO, n° 95). *Les Revenentes*, écho ludique et lipogrammatique à *La Disparition*, réalise pleinement ce

cauchemar baptisé *L'hypothalamus* : une invasion de « e », le retour de la lettre disparue, devenue voyelle omniprésente : « On ne peut pas écrire avec ‘e’ comme seule voyelle, ce n’est pas possible » (E/CII, p. 178). Entre jeu, blague et débauche de « e », Georges Perec a relevé ce défi oulipien : « Telles des chèvres en détresse, sept Mercedes-Benz vertes, les fenêtres crêpées de reps grège, descendent lentement West End Street » (Ree, p. 7). C’est à cette lettre, « E », « signe de l’absence » et de la disparition, une disparition avec laquelle il aura essayé de jouer, que Georges Perec dédiera, trois ans plus tard, *W ou le souvenir d’enfance* : « Pour E » (WSE). « Je sais que ce qui est très important, c’est qu’au milieu de W il y ait ceci... le signe de l’absence, qui est la séparation de mes parents, la perte...[...] » (E/CII, p. 193). Ce « signe de l’absence » est composé de trois points de suspension. Trois points de suspension mis entre parenthèses. Celui qui rêvait de « faire Proust⁶⁸² » se heurte très vite au vide et à l’absence de ses souvenirs, à une histoire presque impossible à dire. « La madeleine perecquienne est [...] apocalyptique⁶⁸³ ». Aux multiples digressions de l’auteur d’*À la Recherche du temps perdu*, au flot de réminiscences qui bordent son texte, à ses longues phrases entrecoupées de réflexions incidentes mises entre parenthèses répond le laconisme de trois points de suspension mis, eux aussi, entre parenthèses. « Je n’ai pas de souvenirs d’enfance » dit d’emblée le second narrateur de *W ou le souvenir d’enfance*. Georges Perec eût aimé que son travail de réminiscence lui fit ajouter des parenthèses et des parenthèses, trace d’une mémoire qui prolifère, qui ajoute des strates et des strates aux souvenirs renaissants. Mais rien ne peut être ajouté au vide. L’enfance de Georges Perec est remplie d’instantanés vides, elle ne peut pas se dire. « Le vide renvoie toujours au vide... au blanc et à son cliquetis lugubre⁶⁸⁴ ». « Un blanc amnésique est le départ de sa voix⁶⁸⁵ » fait

⁶⁸² « J’ai voulu faire Proust et j’ai fait Kafka », Georges Perec, « Dictionnaire des cinéastes » (1981), in *Vœux*, Seuil, « La librairie du XX^e siècle », 1990.

⁶⁸³ Maurice Corcos, *Penser la mélancolie, Une lecture de Georges Perec*, Paris, Albin Michel, 2005, p. 124.

⁶⁸⁴ *Ibid.* p. 123.

remarquer Catherine Clément. Une page blanche sépare ainsi les deux parties du roman *W ou le souvenir d'enfance*. Une page blanche sur laquelle sont tracés ces trois points de suspension mis entre parenthèses. Georges Perec dans la première partie de *W ou le souvenir d'enfance* raconte avoir été accompagné en 1942 à la gare de Lyon par sa mère. Au moment du départ du train, il lui semble, raconte-t-il, apercevoir sa mère « agitant un mouchoir blanc sur le quai [...] [II] allai[t] à Villard-de-Lans, avec la Croix-Rouge » (WSE, p. 53). Ce fut la dernière fois que Georges Perec vit sa mère : « [...] il y aura un trou qui s'agrandira, pas à pas, oubli colossal, puis sans fond, invasion du blanc » (Da, p. 32) Le blanc était devenu la couleur de la disparition. La couverture du roman *La Disparition* est blanche, les lettres du titre ne sont pas encrées, le chapitre V est blanc, vierge de tout signe graphique, les colons de l'île W, dans le roman *W ou le souvenir d'enfance*, sont des « Blancs » (WSE, p. 95), la tenue que portaient les hommes de l'île W était « un survêtement gris frappé dans le dos d'un immense W blanc ». (WSE, p. 96) Blanche aussi la reproduction, au début de *Espèces d'espaces*, de la « Carte de l'océan » (extrait de Lewis Carroll *La Chasse au snark*). Blanches encore les pages du registre « dont l'étiquette portait, soigneusement calligraphié » (VH, p. 33) *Le Voyage d'hiver*. Un registre dans lequel Vincent Degraël tentait de retracer ses vaines recherches. La veille de la Seconde Guerre mondiale, ce professeur de lettres, héros de la nouvelle *Le Voyage d'hiver*, découvrit à sa plus grande surprise « un mince volume intitulé *Le Voyage d'hiver* ». (VH, p. 8) Écrit à la première personne, en deux parties, par Hugo Vernier, un auteur inconnu, ce petit récit semblait reprendre ou plagier de nombreux auteurs symbolistes. *Le Voyage d'hiver* avait été publié en 1864, soit étonnamment quelques années avant que les auteurs plagiés n'eussent écrit leurs livres :

⁶⁸⁵ Catherine Clément, « Auschwitz, ou la disparition », in *L'Arc* n°76.

cela voudrait dire, analyse Vincent Degraël, que Vernier avait ‘‘cité’’ un vers de Mallarmé avec deux ans d’avance [...], que Lautréamont, Germain Nouveau, Rimbaud, Corbière et pas mal d’autres n’étaient que les copistes d’un poète génial et méconnu. (VH, p. 22)

Mobilisé, Vincent Degraël poursuivra ses recherches à la fin de la guerre, mais l’exemplaire qu’il avait lu avait été détruit, celui déposé à la Bibliothèque nationale avait disparu, les actes d’état-civil attestant de la naissance de l’auteur d’Hugo Vernier avaient brûlé, ainsi que leurs doubles. Le décès ne fut jamais dressé. Tout avait disparu. La guerre avait effacé les dernières traces. Ne restaient que « trois cent quatre-vingt-douze » (VH, p. 33) pages blanches racontant une disparition. Le blanc continuait à proliférer dans les textes de Georges Perec. Blanche encore la grande salle à manger d’apparat de Madame Moreau, dans *La Vie mode d’emploi* ; la couleur blanche, « par sa neutralité, par son ‘‘vide’’ et par sa lumière, était celle qui ferait le mieux ressortir le goût des aliments » (VME, p. 407) : blanche « la monumentale plaque de marbre » de la table à manger, blanches les « huit chaises de plastique moulé », blanches les fenêtres, « dissimulées par des hauts panneaux de contreplaqué habillés de skaï blanc », blanc le « revêtement plastique recouvrant le parquet vétuste », blanche « la laque brillante des murs peints », blanc étincelant « les panneaux lamifiés du faux plafond ». Blanc encore l’alexandrin servant d’épigraphe⁶⁸⁶ aux deux parties de *W ou le souvenir d’enfance*. Presque blanche la toile que laisse le peintre Valène dans *La Vie mode d’emploi*. Blanche la case manquante de l’échiquier de *La Vie mode d’emploi*. Le blanc paraissait s’immiscer partout⁶⁸⁷.

⁶⁸⁶ *Cette brume insensée où s’agitent des ombres, comment pourrais-je l’éclaircir ? Cette brume insensée où s’agitent des ombres, - est-ce donc là mon avenir ?* Ces citations mises en exergue à chaque partie ont été empruntées à Raymond Queneau. Elles constituent une strophe de *Chêne et chien*, un long poème autobiographique qui porte l’indication générique « roman en vers ». Un vers est dit blanc s’il s’affranchit de la rime mais respecte le mètre et le rythme.

⁶⁸⁷ Les avatars du blanc, multiples et variés, parcourent tous les romans de Georges Perec. Notre liste est très loin d’être exhaustive.

Mais « ce parti pris de blancheur » (WSE, p. 407) ne s'arrêtait pas là. Tout devait disparaître, il fallait donc qu'il ne restât aucune trace :

Effacer des hommes de la liste des vivants et les effacer aussi de la liste des morts. Comme s'ils n'avaient jamais existé. Et puis effacer la liste elle-même, rendre une feuille blanche, et puis faire disparaître jusqu'à la feuille, la réduire en cendres, et puis disperser ces cendres, et puis dissiper la fumée et l'odeur de brûlé⁶⁸⁸.

Avec Bartlebooth, héros de *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec allait réaliser ce programme : faire tout disparaître, détruire toutes les traces pour revenir à la blancheur originelle. « Un acte blanc, entièrement sans mémoire. Oubli supérieur. L'Oubli absolu⁶⁸⁹ » Une disparition programmée, orchestrée, dirigée : « aucune trace [...] ne resterait de cette opération qui aurait, pendant cinquante ans, entièrement mobilisé son auteur ». (VME, p. 154) Le programme d'annihilation, minutieusement imaginé par ce milliardaire indifférent à tout, était diabolique : les dix premières années (1925-1935) seraient consacrées à l'initiation de l'art de l'aquarelle, les vingt suivantes (1935-1955) à parcourir le monde et à peindre 500 ports de mer. Chaque aquarelle serait ensuite expédiée à Winckler « qui la collerait sur une mince plaque de bois et la découperait en un puzzle de sept cent cinquante pièces ». (VME, p. 153) La dernière étape de cette folie exterminatrice, d'une durée de vingt ans, serait consacrée à la reconstitution des puzzles, un tous les quinze jours, puis à leur progressive dissolution, leur lente annulation. Il fallait effacer jusqu'à l'ultime trace de disparition :

À mesure que les puzzles seraient réassemblés, les marines seraient « retexturées » de manière à ce qu'on puisse les décoller de leur support, transportées à l'endroit même où - vingt ans auparavant – elles avaient été peintes, et plongées dans une solution détersive d'où ne ressortirait qu'une feuille de papier Whatman, intacte et vierge. (VME, p. 154)

⁶⁸⁸ Gérard Wajcman, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1998, p. 21.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

Le blanc était presque parfait. Le 23 juin 1975, vers huit heures du soir, alors qu'il devait mettre la dernière pièce du quatre cent trente-neuvième puzzle, un X, Bartlebooth est mort. Il tenait entre ses doigts une pièce qui avait la forme d'un W, la trace indélébile d'un souvenir d'enfance. Dans ce livre, fait remarquer Georges Perec, « [...] à la fin, on s'aperçoit qu'il n'y a rien... on est revenu devant la page blanche... [...]. (E/C II, p. 194)

Un livre blanc. La couverture était pourtant bien imprimée, mais le contenu était vierge. Blanc. Le premier mai 1964, Jorge Semprun se trouvait à Salzbourg pour la remise du prix *Formentor*, un prix littéraire international, décerné par douze éditeurs du monde entier. Ce prix offrait au lauréat « d'emblée douze traductions, douze langues, douze éditions⁶⁹⁰ ». *Le Grand Voyage*, le premier roman de Jorge Semprun, écrit après un long silence de dix-sept ans, avait été récompensé. Jorge Semprun reçut onze exemplaires du *Grand Voyage*, dans onze langues différentes. L'édition espagnole manquait. Carlos Barral, créateur du prix, remit à Jorge Semprun l'exemplaire de cette édition : *El largo viaje*. Un exemplaire symbolique, un simulacre de livre ; l'Espagne franquiste avait censuré le roman⁶⁹¹. Si la couverture était bien imprimée, le livre, lui, était blanc, les pages « vierges de tout signe d'imprimerie ». (EV, 350) Toutes les traces du livre avaient été effacées. Le texte s'était évanoui. « La neige d'antan recouvrait les pages de mon livre, les ensevelissait dans un linceul cotonneux. La neige effaçait mon livre, du moins dans sa version espagnole ». (EV, p. 351) Tous les mots avaient disparu, toutes les pages étaient à réécrire, l'écriture de l'expérience de la mort devenait « une tâche interminable ». (EV, p. 351) Infinie.

⁶⁹⁰ Jorge Semprun, *Le langage est ma patrie*, op. cit., p. 72.

⁶⁹¹ Le livre ne sera publié en Espagne qu'en 1976.

Les premières pages de *La Dispersion* ne comportaient aucun signe inquiétant, nulle trace de blanc, les lettres d'imprimerie formaient les mots, les mots les phrases. Le texte prenait lentement vie dans un ordre apparent. Mais « [...] soudain, raconte Serge Doubrovsky, contracture bizarre au creux de l'estomac, qui m'arrache un soupir, un grognement, coup d'aspirateur brutal, succion vertigineuse, un appel d'air a tout balayé, je suis emporté comme une poussière ». (Ds, p. 31) Serge Doubrovsky raccompagnait à la gare Elisabeth, une femme passionnément aimée. Elle devait rentrer chez elle, en Tchécoslovaquie. Il ne le reverra plus, bientôt « elle se sera dissipée, évanouie ». (Ds, p. 32) Elle aura disparu. Place de la Concorde, devant l'hôtel Crillon, siège du gouverneur militaire de Paris sous l'Occupation, le passé subitement fit retour dans la mémoire du narrateur. « D'un seul coup. C'est revenu. Plus fort que moi. Un coup de tête à l'estomac. Vertige ». (Ds, p. 114) L'histoire de cet amour, brisé, avait réveillé d'autres souvenirs, d'autres départs, d'autres disparitions. Disparu le grand-père, au Vésinet, en 41. Disparu le père, « emporté sur sa civière ». (Ds, p. 332) Disparu le coupeur romain employé par le père, dans la première grande rafle : « pas là, ce matin, plus là, plus jamais, sans laisser la moindre trace [...] comme s'il n'avait jamais existé ». (Ds, p. 181) Disparus, la femme du coupeur romain, sa fille, son fils : « Par paquets, en tas, jetés dans les bus ». (Ds, p. 222-223) Disparues les familles du Vésinet. Disparus les « autres, par milliers dans les trains, par millions dans les fours ». (Ds, p. 332) « Déportés à Auschwitz. Déportés à Buchenwald. Par wagons entiers, par familles ». (Fs, p. 350) Disparue Elisabeth. Disparue dans ce train, ce wagon qui l'emportait vers l'Est. Disparue avec les autres, comme les autres. Vertige. Survivant d'un monde dévasté, dépossédé de lui-même, le personnage n'était qu'illusion, une fiction de soi : « Je tournoie sur moi-même, autour de moi, sur le quai, des cris, je tombe dans le vide, l'abîme s'ouvre, je disparaïs ». (Ds, p. 72) Jorge Semprun raconte une expérience semblable dans son roman *L'Évanouissement*. Sa chute sur le ballast de la

voie ferrée avait été provoquée sans doute par le souvenir d'un autre voyage en train, un voyage qui l'avait emporté, lui aussi, vers l'Est, destination Buchenwald. Un voyage qui aurait dû le faire disparaître. Serge Doubrovsky ne cesse ainsi de réinventer un personnage qui toujours se volatilise, un personnage qui semble éternellement condamné à disparaître dans ce vide qui le menace et l'entoure : « je m'absorbe dans ce vide ». (AV, p. 25) Disparition : « JE VEUX DISPARAÎTRE, TOUT ENTIER ». (LB, p. 538) « En face d'un mur blanc, dans un lit blanc, sous un plafond blanc, entre des infirmières en blanc, pouls diligemment tâté, seringué à la morphine, mort blanche ». (Ds, p. 324) Une mort clinique sans laisser de trace, « [...] et puis après : DISPARITION ». (HP, p. 548)

Les mots choisis par le narrateur pour raconter cette disparition sont les mêmes que ceux utilisés précédemment par lui pour évoquer la « solution finale » et l'anéantissement du peuple juif. Cette disparition est un retour au néant, nulle place n'est accordée à la transcendance : « Je suis à L'INTÉRIEUR DE MA TOMBE [...] je hume mes asticots je lèche mes larves ». (Fs, p. 359-360) Du néant au néant, de trou en trou : « j'étais de nulle part, un néant collectionné d'extraits de manuels et de phrases, un collage ». (Ds, p. 257) Point final.

SERGE DOUBROVSKY (1928 – 1996). Nous apprenons la mort, des suites d'un cancer, de Serge Doubrovsky, critique et écrivain, décédé hier à l'Hôpital Américain de Paris. Bien oublié aujourd'hui, le destin de cet auteur apatride et apolitique, bref typiquement cosmopolite, nous rappelle certains errements des années 70 ». (Fs, p. 352)

Le néant avait ainsi repris possession de lui. Soi-même comme un fantôme. Avec la disparition de la femme aimée, tout était redevenu absence, le signifiant et le signifié : « Mots vides. Phrases creuses ». (Ds, p. 294) Le texte lui-même se trouvait comme dans un rapport de connivence avec le vide existentiel ressenti par l'auteur. La forme faisait sens, elle devenait

visible, figurée : « le sens d'un texte lu, n'est pas que sémantique, il est aussi visuel⁶⁹². Le vide, le trou, la béance, thématiques obsessionnelles, étaient devenus formes, motifs visuels. Le blanc envahissait ainsi l'espace de la page, dispersant des fragments de texte, trouant à l'environnement ce texte. La typographie à blancs donnait à voir et lire le vide. Elle reproduisait la lutte mentale de l'auteur, une lutte avec la disparition. « Je veux dire que la mort / A déjà toute la place dans la page⁶⁹³ » écrit Jacques Reverdy dont les blancs typographiques matérialisent le vide. Le blanc se propageait, certaines pages du texte de Serge Doubrovsky étaient coupées verticalement, obligeant le lecteur à jouer et recomposer avec ce vide générique. Une rhétorique de la dispersion et de la disparition s'inscrivait ainsi littéralement dans le texte faisant de ce roman « un livre architectural et prémédité⁶⁹⁴ ». Les maux heurtaient les mots, brisaient la phrase, éclataient la syntaxe, imposaient une nouvelle écriture où le vide gangrénait le texte. Une écriture portant avec elle les séquelles voire les stigmates de la disparition.

*[...] Le papier lisse réclame ces écarts efficaces, ellipses, éclipses,
escales, cette célérité, [...]
Alors la forme se fait mémoire,
miroir offert à la toile,
tropisme, osmose, maelström, apostille,
territoire polarisé par le soleil et les étoiles,
sommeil et promesse,
espoir et parole⁶⁹⁵.*

⁶⁹² Michel Théron, *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Édition Ellipses, 1992, p. 142.

⁶⁹³ Pierre Reverdy, *Sable Mouvant et autres textes*, [1966], Paris, Éditions Poésie Gallimard, 2003.

⁶⁹⁴ Écrire « un livre qui soit un livre architectural et prémédité, et non seulement un recueil des inspirations de hasard, fussent-elles merveilleuses ». Mallarmé dans sa célèbre lettre autobiographique adressée à Verlaine en 1885 évoquait ainsi le rêve et l'ambition de sa vie. *Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 663.

⁶⁹⁵ Georges Perec, *Beaux présents belles absentes*, Paris, Seuil, 1994, « Points », p. 80-83.

Écrire pour inscrire le blanc dans la matérialité de la page, écrit Georges Perec. Passer du « blanc », aux « blancs », reprendre cette disparition initiale symbolisée par la blancheur et l'inscrire visuellement dans le texte en jouant avec les espaces vides :

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je l'investis, je la parcours.

Je suscite des blancs, des espaces (sauts dans le sens : discontinuités, passages, transitions).

(EsEp, p. 23)

Écrire encore pour jouer avec l'espace de la page, écrire pour faire émerger des blancs ; des blancs explicites que signale le blanc typographique ; des blancs implicites que dit à merveille la liste, volontairement exhaustive, accidentellement parcellaire parce que comportant, en dépit d'une volonté totalisatrice, toujours quelques éléments manquants, absents. Écrire des listes, une liste de choses faites, une liste de choses vues, une liste de lieux, une liste de souvenirs... Georges Perec « pense », « classe » et fait des listes : « (rien ne semble plus simple que de dresser une liste, en fait c'est beaucoup plus compliqué que ça n'en a l'air : on oublie toujours quelque chose [...]) » (P/C, p. 21) constate-t-il. La liste est « une prolifération rythmée des espaces blancs sur la page⁶⁹⁶ ». Au milieu des « beaux présents », ces éléments alignés, s'esquisse ainsi en contrepoint l'image des « belles absentes », ces éléments manquants, oubliés, indicibles, ou volontairement tus. Dans une complémentarité dynamique avec la liste des souvenirs écrits en noir, les blancs, que séparent chaque « Je me souviens », disent les silences de la mémoire, ses absences, ses vides. Les souvenirs, alignés, donnent forme à la disparition. *Je me souviens* se termine par plusieurs pages blanches, volontairement ajoutées, offertes à la mémoire du lecteur. Un débordement de blancheur où tous les souvenirs disparus viennent se poser, où résonnent le silence de l'auteur, des lecteurs :

⁶⁹⁶ Jolanta Rachwalska von Rejchwald, « (In)visibles persévérances de l'absence. Les enjeux de la mise en forme dans *Les Années* d'Annie Ernaux », in *Écrire l'absence*, (dir) Edyta Koiubinska, Judith Niedokos, Seria *Quêtes littéraires* n°1, Instytut Filologii Romanskiej, Lublin 2011, p. 131.

À la demande de l'auteur, l'éditeur a laissé à la suite de cet ouvrage quelques pages blanches sur lesquelles le lecteur pourra noter les « Je me souviens » que la lecture de ceux-ci aura, espérons-le, suscités. (JMS, p. 147)

2.3° « Belles absentes »

Articles, verbes d'état ou auxiliaires pouvaient eux aussi devenir de « belles absentes » et disparaître ; comme le sujet ou l'objet du verbe, quelquefois absents ; comme la ponctuation, parfois inexistante, remplacée par des blancs ; une ponctuation que l'on pourrait presque qualifier de blanche. Une ponctuation absente. Les signes graphiques dans les romans de Serge Doubrovsky pouvaient ainsi, à leur tour, être frappés de disparition, victimes de cet ordre nouveau de la langue et de sa « chorégraphie scripturale⁶⁹⁷ ». Dans *La Dispersion*, le texte, quelquefois, disparaissait même entièrement, substitué par d'autres textes, des textes de loi de la France de Vichy, des textes qui avaient ordonné et légiféré eux aussi « la disparition » :

nous maréchal de France article premier les ressortissants étrangers de race pourront à dater de la promulgation de la présente ÊTRE INTERNÉS DANS DES CAMPS SPÉCIAUX par décision du préfet du département de leur résidence . (Ds, p. 133)

Si d'innombrables trous parsèment le texte, ce fut l'irruption du présent qui brisa irrémédiablement *Le Livre brisé*. En dépit de l'avertissement sartrien, l'auteur avait décidé de vivre et de raconter sa vie, sans choisir, sans frontières entre le vécu et l'écrit. À la chronique d'une autobiographie impossible où tout n'était qu'absence, disparition, béance répondrait

⁶⁹⁷ Yves Moraud, « La langue pour Serge Doubrovsky : de l'exil à la terre promise », in *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, Études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, p. 407.

ainsi une chronique au présent d'une autofiction amoureuse où l'amour et les conflits s'entrechoqueraient entre réalité et fiction. Friction. Ilse, l'épouse de Serge Doubrovsky, voulait être « juge et partie » (LB, p. 225), « la femme et la fée ». (LB, p. 527) Il l'avait mise en garde en lui rappelant qu'on n'écrit que sur son passé : « Lorsqu'on a raconté, on liquide et ça s'en va. On accole des centaines de milliers de signes pour effacer. Une fois que c'est imprimé, en principe, ça gomme. Ma femme, je n'ai pas envie de la dissiper par écrit ». (LB, p. 60) Elle voulait « une autobiographie à chaud », au présent. Elle souhaitait que son auteur reculât encore « les limites du dicible ». (LB, p. 60) Il devait raconter leurs quatre vérités, écrire les avortements, écrire aussi l'alcoolisme. Cœur et corps mis à nu, sans frontières, sans interdits. L'auteur avait écrit à New York un chapitre intitulé « Beuveries ». Des mots et des mots qui racontaient les beuveries, les coups, les injures. Une salve de mots, sans un souffle, sans un point, presque hors de contrôle. L'encre coulait dans un incessant torrent verbal. Ilse buvait. Son texte sitôt rédigé, l'auteur l'envoya à sa femme en résidence à Paris, pour avoir son « impression ». Il n'aura jamais « l'imprimatur ». (LB, p. 507) « Au dernier chapitre, elle a disparu ». (AV, p. 48) Ilse est morte d'une overdose d'alcool. L'écriture aurait-elle pu, vertige ultime, produire elle-même la disparition d'Ilse ? L'auteur, anéanti, s'interroge : « [...] début novembre, lui expédie ma séquence, conséquence, mi-novembre, se remet à boire [...] le chapitre "Beuveries" l'a liquidée, mon encre l'a empoisonnée, [...] la pire frappe, pas celle des mains, celle des mots [...] ». (LB, p. 508-509) « Les mots sont des pistolets chargés », auraient-ils pu tuer leur destinataire, provoquer sa disparition ? « Un livre, comme une vie, se brise. Ma vie, mon livre sont cassés net. Ilse est morte brusquement ». (LB, p. 403) L'écriture, elle aussi, soudain s'est brisée. Sur quelques lignes, elle est devenue « blanche », non plus « blanche » au sens visuel par le recours au blanc dans l'espace paginal, mais

« blanche » car ayant atteint le « degré zéro⁶⁹⁸ » par l' « absence » de marques ou de traits signifiants. Une écriture qui donnerait à entendre une « voix blanche », éteinte par un surcroît d'émotion, une écriture qui par son minimalisme formel « réfléchirait » tel un miroir la disparition, une écriture « à la fois l'image, le reflet, et la pensée de *réflexions* de la vie mutilée⁶⁹⁹ » analyse Dominique Viart. De plus, *Le Livre brisé* était un livre à deux voix, la voix d'Ilse s'est éteinte, seule la voix de l'auteur, blanchie par la douleur, résonne encore sur une page presque blanche. Une page blanche ouvre ainsi la dernière partie du roman, une page blanche sur laquelle sont tracées en majuscules et en caractères gras onze lettres : « DISPARITION » (LB, p. 402) :

Un matin, je ne me souviens pas exactement quand, vers la fin décembre 87, j'ai été droit à ma machine. J'ai pris trois feuillets. J'ai écrit le titre, le Livre brisé. Sur le second, le sous-titre de la première partie, Absences. Maintenant, il me reste à rédiger la dernière partie, Disparition. (AV, p. 25)

Le corps de Ilse a été réduit en cendres : « plus même de restes de restes, pas de traces, on fait disparaître la disparition ». (LB, p. 486) Tout a disparu. L'auteur raconte que cette dissipation aurait dû être sienne. Lentement il se disloque : « je m'évapore en même temps qu'elle dans le four, quarante ans de rescapé soudain se volatilisent, j'ai rejoint mon destin au crématoire » (LB, p. 500) écrit-il. « Sa disparition a achevé de me faire disparaître ». (AV, p. 15) Disparition.

⁶⁹⁸ Une parole transparente qui accomplirait « un style de l'absence qui est presque absence idéale de style ; l'écriture se réduit alors à une sorte de mode négatif dans lequel les caractères sociaux ou mythiques d'un langage s'abolissent au profit d'un état neutre et inerte de la forme ».

⁶⁹⁹ Dominique Viart, « Ouverture Blancheurs et minimalismes littéraires », in *Écritures blanches*, dir. Dominique Rabaté et Dominique Viart, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009, p. 26.

Tout disparaissait. « L'essence du plan nazi est de se rendre lui-même (et donc de rendre les Juifs) totalement invisible⁷⁰⁰ ». Le 23 mai 1993 fut inauguré sur la place centrale de Sarrebrück menant au château « *Le Monument invisible* ». Ce château fut pendant la Deuxième Guerre mondiale le quartier général de la Gestapo :

Il s'agit de la partie centrale de la place aux 800 pavés du Château de Sarrebruck. Jochen Gertz et son équipe, enlèvent « en secret » 2160 pavés et inscrivent à la base le nom d'un cimetière juif profané par les nazis. Le pavé est ensuite remplacé, l'inscription étant invisible puisque marquée à la base du pavé, et comme seuls 2160 des 8000 pavés portent des inscriptions, il est impossible de savoir si l'on marche sur les pavés gravés ou non⁷⁰¹.

L'absence permettrait ainsi de dire en creux la présence, de l'interroger. La Schlossplatz s'appelle aujourd'hui *Platz des Unsichtbaren Mahnmals (Place du Monument invisible)*.

L'invisibilité du *Monument invisible* créerait paradoxalement la visibilité :

Il est impossible affirme Jochen Gertz, d'établir une relation juste avec l'absence, il y a même un non-sens là-dedans. L'œuvre dans toute l'opulence de ses qualités visuelles même ne peut pas traiter l'absence de façon adéquate. Cette œuvre doit donc trouver le moyen de s'absenter à son tour⁷⁰².

Les textes se mettaient ainsi à produire à leur tour de l'absence, du vide. Ils généraient la disparition. Les narrateurs eux-mêmes devenaient, semblait-il, les victimes de cette effroyable « machine », à moins qu'ils n'en fussent peut-être les bourreaux.

⁷⁰⁰ Shoshana Felman, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », in *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990, p. 61.

⁷⁰¹ Régine Robin, « Traumatisme et transmission », in *Écriture de soi et trauma*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Anthropos, 1998, p. 122-123.

⁷⁰² « Gertz, sous les pavés de la mémoire », propos recueillis par Miriam Rosen dans *Libération*, mardi 17 mars 1992.

2.4° « Scriptator »

Gaspard Winckler, le narrateur autodiégétique⁷⁰³ du récit fictionnel de *W ou le souvenir d'enfance*, avait voulu raconter la disparition de Gaspard Winckler, l'enfant dont il avait usurpé l'identité, sur un îlot de la Terre de Feu. Il était, disait-il, « le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde ». (WSE, p. 14) Il n'y avait pas de survivant, cet univers « inoubliable » avait disparu. Il allait raconter, il le fallait, il allait dire « je », témoigner : « j'ai longtemps hésité avant d'entreprendre le récit de mon voyage à W. Je m'y résous aujourd'hui, poussé par une nécessité impérieuse, persuadé que les événements dont j'ai été le témoin doivent être révélés et mis en lumière ». (WSE, p. 133) Mais avant de les raconter, ce narrateur-témoin revint sur sa rencontre déterminante avec Otto Apfelsthal, l'homme qui lui avait confié cette étrange mission avant subitement de disparaître. « Et ensuite ? » (WSE, p. 65) :

Il n'y avait pas de chapitres précédents. Oubliez ce que vous avez lu ; c'était une autre histoire, un prologue tout au plus, ou bien un souvenir si lointain que ce qui va venir ne saurait que le submerger. Car c'est maintenant que tout commence, c'est maintenant qu'il part à sa recherche.

« Et ensuite quoi ? » (WSE, p. 65) Le récit de ce témoignage, publié initialement sous forme de feuilleton dans *La Quinzaine littéraire*⁷⁰⁴, se poursuit mais une voix anonyme à la troisième personne avait remplacé le « je » du narrateur : « Il y aurait, là-bas, à l'autre bout du

⁷⁰³ Voir les catégories établies par Gérard Genette dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 : « Il faudra donc au moins distinguer à l'intérieur du type homodiégétique deux variétés : l'une où le narrateur est le héros de son récit, et l'autre où il ne joue qu'un rôle secondaire, qui se trouve être pour ainsi dire toujours, un rôle d'observateur ou de témoin [...]. Nous réservons pour la première variété (qui représente le degré fort de l'homodiégétique) le terme qui s'impose d'autodiégétique ». Le deuxième récit fictionnel, effectué par un narrateur étranger à l'histoire, relève donc du récit homodiégétique.

⁷⁰⁴ Georges Perec avait proposé à Maurice Nadeau, dans une lettre programme datée de juillet 1969, de publier un roman d'aventures qui s'appellera W. Le feuilleton, abandonné en août 1970, sera finalement repris dans un ensemble plus vaste (voir Philippe Lejeune, « Le bourreau Véritas », in *Cahier Georges Perec n°2, W*, p. 117.

monde, une île. Elle s'appelle W ». Qui était cet énonciateur ? Qui parlait de cette voix impassible ? Gaspard Winckler, le narrateur, avait lui aussi, disparu. Que signifiait cette disparition élocutoire ? Pourquoi n'était-ce plus Gaspard Winckler qui poursuivait son témoignage ? Témoin, était-il condamné à disparaître ? « Nous sommes ceux qui [...] n'ont pas touché le fond, analyse Primo Levi. Ceux qui l'ont fait, qui ont vu la Gorgone, ne sont pas revenus pour raconter, ou sont revenus muets, mais ce sont eux, les "musulmans", les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale⁷⁰⁵ ». La voix de ce nouveau narrateur, une voix anonyme, sans ancrage, fictive, rendait l'absence présente et paradoxalement ne cessait de l'effacer. Il n'était plus question, dans la deuxième partie de ce récit fictionnel, de la mission confiée à Gaspard Winckler : retrouver l'enfant dont le narrateur porte le nom. Le récit décrivait, sur un « ton froid et serein » (WSE, p. 14), une île, W, où vivait une société totalitaire fondée sur une perversion de l'idéal olympique. L'image d'un système concentrationnaire s'imposait progressivement. La fiction avait remplacé le témoignage, la parole devenait possible. « Le camp n'est jamais donné. Il s'impose, il émerge lentement...⁷⁰⁶ », obligeant graduellement le lecteur à reconnaître le sujet et à en élaborer un sens.

La structure de *W ou le souvenir d'enfance* est double. Un autre récit, autobiographique, raconté par un « je », identifié à l'auteur Georges Perec, « s'enchevêtre » ainsi au récit d'aventures. Les deux récits alternent. Si ce narrateur autodiégétique ne disparaît pas à son tour, sa parole, perpétuellement interrogée, menace de disparition le récit autobiographique. En effet, dès l'incipit, le récit semblait condamné : « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance ». Étrange « affirmation » (WSE, p. 17), sur un mode négatif. Le narrateur autodiégétique aurait pu arrêter son récit à partir du constat d'une mémoire absente. Incapable d'honorer un pacte

⁷⁰⁵ Primo Levi, *Les naufragés et les rescapés*, op. cit., p. 82.

⁷⁰⁶ Georges Perec, « Robert Antelme ou la vérité de la littérature », in *L.G. Une aventure des années soixante*, op. cit., p. 96.

autobiographique, il aurait pu ainsi disparaître à son tour ; il poursuivait pourtant son récit impossible, il allait déterrer les souvenirs : « tout ce travail autobiographique s’est organisé autour d’un souvenir unique qui, pour moi, était profondément occulté, profondément enfoui et d’une certaine manière nié ». (JSN, p. 83) Il avait, se souvenait-il, quand même deux souvenirs d’enfance, l’enfance n’était pas que vide. Mais le premier souvenir n’était, finalement, qu’un « pseudo souvenir » (WSE, p. 27) et le second se voyait très vite « ruiné » par un « surcroît de précision ». Le narrateur essaya alors d’étayer son récit en le faisant reposer sur des éléments tangibles, les dates. Mauvaise accroche encore. Si les dates ne trompaient pas, il pouvait, lui, malheureusement, se tromper de date : « je me trompais de date » (WSE, p. 35) reconnaissait-il, rendant ainsi une nouvelle fois manifeste sa difficulté à se souvenir, à écrire, à raconter. Même l’état-civil de ses parents était sujet à caution : son père, André Perec, se nommerait en fait Icek Judko Peretz ; quant à sa mère, Cécile, elle se prénommerait Cyrla. Sur un carnet noir, l’auteur Georges Perec, questionnait ses attermolements : « La question n’est pas “pourquoi continuer ?”, ni “pourquoi n’arrivé-je pas à continuer ?” [...], mais “comment continuer ?” » (JSN, p. 11) Quelques vieilles photos et un texte rédigé il y a quinze ans vinrent alors servir de support aux souvenirs absents. Vingt-six notes rectificatives anéantissaient encore ces fragiles « renseignements », ces dernières traces. Les photos portaient soit une mention « à moitié découpées », soit des indications incompréhensibles faites par « une écriture inconnue » soit encore des légendes tronquées (WSE, p. 74). Même la parole des proches était mise en doute. Il n’y avait pas de souvenirs d’enfance. Aucun souvenir n’existait véritablement. L’écriture en confrontant les discours, les sources, détruisait progressivement ces quelques souvenirs erratiques. Tout disparaissait, le souvenir et sa trace, devenus simple artefact. Philippe Lejeune a retracé la lente et laborieuse

genèse⁷⁰⁷ de *W ou le souvenir d'enfance* : le roman aurait dû initialement comporter une troisième partie, *Critique*, regroupant « tout ce qui est de l'ordre du commentaire, de l'illustration ». Ce volet, consacré « aux refuges explicatifs », aurait ainsi dû reprendre « les résistances à écrire W » ; finalement ces éléments intertextuels furent intégrés à la première partie du récit d'enfance. Les souvenirs, lacunaires, mis en relief par les nombreuses erreurs référentielles, inexactitudes et/ou éventuelles affabulations, étaient ainsi interrogés, glosés, jusqu'à disparaître enfouis sous les décombres d'un métadiscours modalisé. « Le récit autobiographique, souligne Manet van Montfrans, comporte au total vingt-sept modalités explicites de l'hypothèse et du doute ("il me semble, je crois") [...]»⁷⁰⁸. La nature et la véracité des souvenirs étaient accessoires, ils étaient de toute façon condamnés, la disparition des traces des souvenirs était programmée par l'écriture. Tout devait disparaître. Le narrateur, bourreau textuel, détruisait ainsi inexorablement ces dernières traces montrant la mort du souvenir, son anéantissement et sa disparition :

Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce qu'il est l'indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenchée) ; je sais que ce que je dis est blanc, est neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes.

C'est cela que je dis, c'est cela que j'écris et c'est cela seulement qui se trouve dans les mots que je trace [...]. (WSE, p. 63)

Avant de disparaître, Rafael Artigas, héros de *L'Algarabie*, avait entrepris de raconter son histoire. Comme Édouard dans *Les Faux-Monnayeurs*, il était un personnage romancier. Il avait ainsi esquissé la trame d'un roman auquel il voulait donner comme titre *L'Algarabie* :

[...] Carlos demanda à Artigas s'il faisait quelque chose de précis ;
- Moi, j'écris, avait-il répondu [...]

⁷⁰⁷ Philippe Lejeune, « Le bourreau Véritas », in *Cahier Georges Perec* n°2, *W*, op. cit., p. 99- 250.

⁷⁰⁸ Manet van Montfrans, *Georges Perec, La Contrainte du réel*, op. cit., p. 165.

- *Paludes*⁷⁰⁹ ! Tu écris *Paludes*, j'imagine ! avait dit Boris.

Artigas avait hoché la tête.

- *Mais non. J'écris L'Algarabie.* (Alg, p. 541)

Rafael Artigas, narrateur autodiégétique, écrivait donc *L'Algarabie*⁷¹⁰ – « Artigas travaillait à un récit dont le personnage principal s'appelait déjà Rafael Artigas (Alg, p. 547) » - ou plutôt, il essayait d'écrire un roman, un étrange roman aux allures picaresques, un témoignage sur sa vie, celle d'un ancien déporté, émigré espagnol à « cheveux blancs » (Alg, p. 13) qui se faisait appeler Rafael Artigas :

c'est l'histoire d'un vieil homme dont personne ne sait plus le vrai nom, qui a écrit des livres autrefois. Ça se passe au cours d'une seule journée, en octobre 1975. Le général Franco est en train de mourir. L'homme traverse la Z.U.P.⁷¹¹ Il veut aller à la préfecture de police pour obtenir un passeport. Il veut rentrer chez lui... (Alg, p. 543- 545)

Rafael Artigas, le narrateur de ce récit autodiégétique, « allait rentrer chez lui ». (Alg, p. 25) L'exil allait enfin s'achever. Depuis un moment déjà, Rafael Artigas enregistrait ses mémoires, il racontait sa vie. Progressivement, il s'était abandonné « à ce jeu, ou ce Je, du magnétophone... » (Alg, p. 48) Il racontait cet étrange sentiment qui prenait parfois « des allures de certitude que [s]a vie n'[était] depuis lors qu'un songe ». (Alg, p. 188) *La vie est un songe* : « Ma vie n'était qu'un rêve depuis la fumée grise du camp Ce nuage où s'en allaient en fumée mes camarades inconnus Ou connus Halbwachs et Maspero Piotr et Pedro ». (Alg, p. 188) « Revenant dans la vie » (EV, p. 212), Rafael Artigas se sentait un étranger en exil.

⁷⁰⁹ *Paludes* a servi de modèle à Georges Perec pour *Le Voyage d'hiver*.

⁷¹⁰ Dans un entretien avec Gérard de Cortanze, Jorge Semprun revient sur le titre de ce roman, un roman écrit alternativement en espagnol et en français, un roman qui cherchait sa langue : « Il s'agit d'une francisation de *algarabia*, c'est à dire charabia : la langue arabe qui finit par devenir étymologiquement le galimatias, la langue incompréhensible, le vacarme, Babel ! », in *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Gérard de Cortanze, *op. cit.*, p. 216.

⁷¹¹ « Ce sigle [...] signifie tout bêtement [...] "Zone Urbaine de Pénurie" » (Alg, p. 84).

Primo Levi, disait-il, racontait avec justesse cette impression d'étrangeté proche, précise Françoise Nicoladzé, d'une vision « baroque du monde⁷¹² : « Je suis de nouveau au Camp et rien n'était vrai en dehors du Camp Le reste n'était que brèves vacances ou tromperies des sens ou rêve ». (Alg, p. 189) La vie n'était-elle qu'un monde de l'illusion, un rêve de vie ? : « Rien n'était vrai que le camp, voilà. Le reste, la famille, la nature en fleurs, le foyer, n'était que brève vacance, illusion de sens ». (EV, p. 313) La réalité se fissurait, la frontière entre réel et rêve, vie et mort devenait poreuse, des flots d'incertitude envahissaient le narrateur-personnage. Il percevait sa vie comme irréaliste : « Toute mon existence n'est peut-être que l'imaginaire pétri de désir fou d'un mort d'il y a trente ans qui était le vivant que je ne suis plus ». (Alg, p. 190) De nombreux déportés, « survivants », reviennent dans leur témoignage sur ce sentiment de confusion : « Un rêve à l'intérieur d'un autre rêve [...]. Le rêve de la mort à l'intérieur du rêve de la vie. Ou plutôt : le rêve de la mort, seule réalité d'une vie qui n'est elle-même qu'un rêve⁷¹³ ». Rafael Artigas racontait cette irréalité angoissante de rêver sa vie, « la substance rêveuse dont cette réalité était faite. Ou défaite. Ou alors tout au contraire, la substance de rêve dont [il] étai[t] fait. Ou défait ». (Alg, p. 552) Un texte de Theodor W. Adorno était soudain revenu à sa mémoire :

Souviens toi

Le troisième chapitre de la troisième partie de sa Dialectique Négative commence par le paragraphe Après Auschwitz Et il y est dit

« Par contre la question culturelle n'est pas fautive qui demande si après Auschwitz on peut encore vivre s'il en a tout à fait le droit celui qui par hasard en réchappa et qui normalement aurait dû y être assassiné Sa survie nécessite déjà cette froideur qui est le principe fondamental de la subjectivité bourgeoise et sans lequel Auschwitz n'aurait pas été possible Drastique culpabilité de celui qui a été épargné En retour des rêves le visitent comme celui qu'il ne

⁷¹² Françoise Nicoladzé, *La deuxième vie de Jorge Semprun, op. cit.*, p. 82 : « Une dimension majeure de la culture espagnole : la vision baroque du monde, a peut-être accru cet état confusionnel ou du moins a investi l'écriture semprunienne. Le narrateur est envahi de manière fugace mais répétitive par des flots d'incertitude qui fissurent les contours de la réalité. Cet état d'esprit s'apparente, selon nous, à celui du XVII^e siècle espagnol [...] Il se superpose à celui de « l'Espagnol » du camp pour qui tout critère de réalité s'abolissait »

⁷¹³ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours. Auschwitz et après III*, Paris, Éditions de Minuit, 1971, p. 313.

vivrait plus du tout mais aurait été gazé en 1944 et qu'il ne mènerait par conséquent toute son existence qu'en imagination Emanation du désir fou d'un assassiné d'il y a vingt ans ». (Alg, p. 190)

Rafael Artigas a été assassiné rue Dauphine. Disparu. Il n'a pu poursuivre l'écriture de son roman autobiographique, *L'Algarabie*. Son récit avait été « empêché ». Ironie tragique, « l'homme aux cheveux blancs » (Alg, p. 12), avait prévu « la mort du personnage principal, caché sous le pseudonyme d'Artigas, dès les premières lignes de la primitive version castillane du livre ». (Alg, p. 587) La disparition du narrateur était programmée, elle « fondait [ce récit] en quelque sorte ». (Alg, p. 548) Il devait disparaître car son écriture ne pouvait se faire que depuis sa propre mort. L'écriture ou la mort. Comme en écho, Abraham Bengio, personnage de *L'Algarabie*, alors que Rafael Artigas parlait de son roman à venir, évoquait Mario Vargas Llosa, écrivain péruvien, qui avait donné « l'année précédente un cours retentissant sur Flaubert au Collège de France, sous l'épigraphe *L'écriture ou la mort !* » (Alg, p. 540) « Je suis réellement d'outre-tombe, et pas de commissions » : cette citation de Rimbaud a été placée en exergue du roman *L'Algarabie* par Jorge Semprun, écrivain « revenant ». Rafael Artigas, le narrateur, « premier créateur » (Alg, p. 88), n'aurait donc jamais pu terminer d'écrire son roman : « C'était littéralement un roman interminable, une entreprise infinie, que de raconter sa mort tant qu'on était vivant ». (Alg, p. 587) Une écriture de Sisyphe. Les pages de *L'Algarabie* étaient à réécrire et à écrire encore. Carlos Bustamante, personnage de *L'Algarabie*, s'interrogeait : « Avaient-ils eu raison, Elisabeth et lui, de tenter cette folle entreprise : écrire à la place d'un mort, en son nom effacé ? Ce roman dont Artigas leur avait esquissé les grandes lignes, peu avant de mourir, quelqu'un d'autre que lui-même avait-il le droit de l'écrire ? » (Alg, p. 584) Pouvaient-ils raconter à la place d'un mort, en son nom, prendre la place du témoin ? Carlos Bustamante avait-il alors en mémoire le poème de

Paul Celan, *Gloire de cendres*⁷¹⁴ : « Niemand zeugt für den Zeugen » (« Nul ne témoigne pour le témoin ») ? Elisabeth, une des compagnes d'Artigas, fut la première à se saisir de ce « manuscrit disparate », « une cinquantaine de feuilles agrafées ensemble » (Alg, p. 546), « un brouillon informe ». (Alg, p. 551) Elle allait écrire « le roman posthume d'Artigas [...] elle voulait même [le] publier sous le vrai nom d'Artigas ». (Alg, p. 549) Une fiction allait ainsi prendre le relais du témoignage, devenu impossible par la mort de l'auteur-narrateur. Elisabeth écrivit une première version « selon les normes du roman à épisodes » (Alg, p. 551), puis une deuxième. « La tâche était interminable ». (EV, p. 351) Infinie. « Toute narration est par nature interminable ». (AVC, p. 215) Elle retourna à Ascona, en Suisse italienne, où Artigas avait séjourné plusieurs mois à l'automne 1945. Elle entreprit d'y chercher des traces de son passage, le roman devait être « un récit véridique et réaliste » (Alg, p. 59), une fiction mais de « faits strictement réels ». Elisabeth retrouva Heidi, une jeune fille qui travaillait dans un café après la guerre. Heidi, aujourd'hui gérante de ce café, étrangement, se souvenait encore de Rafael Artigas : « Ce n'était pas fréquent, ça ne courait vraiment pas les rues en 1945, à Ascona, les anciens déportés » (Alg, p. 555), fit-elle remarquer. Elisabeth écrivit la nouvelle version du manuscrit et l'envoya à Carlos. Carlos Bustamante y ajouta à son tour « des corrections [...] des digressions et des considérations personnelles ». (Alg, p. 587) Une réécriture presque infinie. « Artigas aurait eu sans doute encore beaucoup de choses à dire » (Alg, p. 587) songeait-il :

Mais enfin, on ne peut pas tout dire. Si on pouvait tout dire, s'il n'y avait pas une marge infranchissable d'indicible, la littérature n'aurait pas de sens : elle se confondrait tout bêtement avec la vie. Le dit ne serait pas rehaussé, mis en valeur et en perspective par les richesses chatoyantes, inépuisables, du non-dit, de l'ineffable sur lequel il faut sans cesse gagner du terrain. (Alg, p. 591)

⁷¹⁴ Paul Celan, *Aschenglorie*, Suhrkamp Verlag, 1967, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Poésie Gallimard, 2004, p. 264.

Une nouvelle voix, anonyme, celle d'un « transcripteur », se distinguait dans cet entrelacs de voix. Son chant avait provoqué de fait la disparition de l'autorité narrative de Carlos et d'Elisabeth :

Mais j'interviens, moi le transcripteur, le scribe ou le copiste – patience bénédictine est, en effet, mon lot !- de ce manuscrit fluvial, de ce roman méandreux dont l'idée ou trame originaires fut établie [...] par Rafael Artigas lui-même [...] et dont la rédaction fut assurée au cours des années qui suivirent la mort d'Artigas, par deux desdits personnages- [...] J'interviens pourtant, ayant été expressément chargé de 'mettre en forme', de 'donner une unité de style' à un manuscrit précisément informe et disparate. (Alg, p. 295)

L'identité de cette nouvelle voix « n'[était] pas encore clairement établie ». (Alg, p. 59) Qui était ce nouveau narrateur ? « Il » se proposait de n'être « que le fidèle transcripteur des événements aussi réels que surprenants de cette histoire ». (Alg, p. 41) « Il » était une voix sans corps, presque fantomatique, voix de l'au-delà du récit. C'était à « Il » maintenant qu'il appartenait de répondre à la question « comment raconter ? » et d'orchestrer le récit : ainsi « Il », « le Narrateur », organisa-t-il le pêle-mêle des documents, fragments biographiques, descriptions de paysages, « morceaux d'épopée quotidienne saisis au miroir cogitatif ou remémoratif ». (Alg, p. 515) « Il » fit en amont un travail d'archiviste, rencontra « des témoins » (Alg, p. 200), transcrivit « sans doute littéralement » le long monologue de Rafael Artigas enregistré par Elisabeth, identifiée dans le roman sous le pseudonyme de Anna-Lise⁷¹⁵. « Il » « conçu[t] un plan astucieux » (Alg, p. 61) et un « plan de travail ». (Alg, p. 514) « Il » « planta le décor historique de son récit » (Alg, p. 61), « Il » introduisit des scènes « d'exposition historique et pittoresque » (Alg, p. 61), « Il » fournit au lecteur afin de lui faciliter la lecture « des informations historiques indispensables ». (Alg, p. 61) « Il » eut

⁷¹⁵ « ‘Tu seras aussi dans le roman, Elisabeth’ lui avait-il, ‘mais je t'appellerai Anna-Lise’ ». (Alg, p. 549)

recours aux indispensables « artifices du récit » (Alg, p. 446), instruments indispensables de connaissance. « Il » élaborait son récit, « Il » écrivait, réécrivait. « Il » était Le Narrateur omniscient, « Il » connaissait passé, présent et futur. « Il » était « Il », « Il » était « Tu », « Il » était « Je ». « Il » aurait pu être « le Dieu tout-puissant de la Narration », le « Il » qui tenait les fils du récit, « la marquise est sortie à cinq heures » (Alg, p. 255), mais « Il », « s'esquiv[ait], s'estomp[ait], s'évanouiss[ait] » (Alg, p. 90), voire s'absentait régulièrement de son récit. Ainsi « Il », « Narrateur » débonnaire, se « précipit[a]-t-il à la suite des petites Japonaises » en danger. (Alg, p. 124) Curieux, « Il » se « gliss[a] subrepticement dans l'autocar en partance, avec l'intention [...] d'assister au déroulement de ce nouveau chapitre des aventures qu'il a imaginées ». (Alg, p. 87) Prolixe, « Il » se livra également à de multiples digressions, figeant quelquefois les personnages, « la bouche ouverte pour parler ». (Alg, p. 203) « Il » intervenait ainsi dans la diégèse de sa fiction au détriment de la structure de son roman. « Il » jouait « sur la double temporalité de l'histoire et de la narration⁷¹⁶ ». « Il » franchissait ainsi allègrement les barrières qui séparaient le niveau de la narration et le niveau de la fiction. Exhibant et commentant la composition de son récit, transgressant ainsi le plan diégétique et métadiégétique du discours, jouant d'analepses - « pendant que nous faisons cet opportun et pudique retour en arrière » (Alg, p. 113), - de prolepses - « Artigas [...] ignore encore que ce jour qui commence est le dernier jour de sa vie » (Alg, p. 53) -, de métalepses, entremêlant temps de l'histoire, temps de la mémoire, temps de la narration, faisant de l'histoire de l'écriture, l'écriture d'une histoire, « Il » finissait par disparaître à son tour sous l'échafaudage de ses récits réflexifs, multiples portés par une polyphonie énonciative, relayé finalement par un « nous », pluriel académique ou Variations contrapuntiques : « Le roman est fini, nous sommes revenus dans la triste réalité : comprenez qui pourra ». (Alg, p. 597)

⁷¹⁶ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 244.

Serge Doubrovsky, narrateur autodiégétique, écrivait son troisième « roman », « une fiction de faits strictement réels ». Ce livre, une « autofiction », selon la définition même de l'auteur, aurait dû s'écrire à travers l'œuvre de Jean-Paul Sartre, « son père spirituel ». Une écriture en réflexion. Le philosophe et son œuvre auraient ainsi dû servir de fil conducteur au Narrateur ; Ilse, à l'image du Castor, avait été désignée par l'auteur « première lectrice ».

« Elle est ma première lectrice. La meilleure, la plus stricte » (LB, p. 54) :

Un peu anxieux, j'attends le jugement de ma femme. Décidément, dans la vie, que des verdicts. Toujours devant un tribunal.

- *Alors ?*

- *Eh bien...*

Je suis suspendu à sa sentence. Elle a une courte hésitation, qui redouble mon attente. La phrase-couperet va tomber, sa bouche s'ouvre [...]

- *Voilà, j'aime le début de ton récit, son mouvement, son rythme...Il m'a accrochée.*

- *Ah bon ! [...]*

- *Seulement...*

- *Il y a un « seulement » ? [...] Ton début est bien trop lent, il ne force pas l'attention. (LB, p. 53-54)*

Par un jeu de mise en abîme, Ilse était donc personnage-lectrice du roman de son époux, personnage-romancier, écrivant le roman de sa vie. Mais le personnage-lectrice ne voulait plus du rôle figé de narrataire, « Il » voulait que le « Narrateur » écrivît sur « eux », un récit authentique de leur vie conjugale. Lui, le personnage-romancier voulait écrire un roman, l'histoire de sa vie passée et des ses amours défuntes. Éclats de voix :

- *Qu'est-ce qui te prend ? Qu'est-ce qu'il y a ?*

- *Il y a, il y a que j'en ai marre de toutes tes histoires de bonnes femmes ! Ta Tchèque, après Rachel, maintenant tu vas chercher tes premières putes ! Et moi, tu n'écris jamais sur moi ! (LB, p. 55)*

L'auteur, Serge Doubrovsky, à l'occasion d'un entretien, est revenu sur cette scène du *Livre brisé*, une scène romancée avec « le fil de la réalité » où les éléments supradiégétiques et diégétiques s'étaient mêlés dans un jeu troublant, entre fusion et confusion :

*Elle a lu le texte, elle l'a jeté par terre, elle a crié : 'J'en ai marre que tu parles de tes...' - je ne sais plus quel mot exact elle a employé, mais enfin cette scène, ce n'est pas du simulacre, c'est exactement ce qu'elle a dit, en employant peut-être le mot 'bonnes femmes' ou 'putes', mais ce sont des détails. Cette scène, ce n'est pas l'auteur qui l'a inventée ; c'est vraiment 'Serge', sur le fil de la réalité*⁷¹⁷

Le personnage-lectrice, transgressant ainsi les niveaux narratifs, non seulement voulait faire entendre sa voix, une voix correctrice, mais de surcroît avoir « voix au chapitre » (LB, p. 54), devenir « une instance créatrice du livre-même qui la dit⁷¹⁸ ». Confronté à la révolte de son personnage-lecteur, le Narrateur perdait progressivement la maîtrise : « Ma femme s'empare de ma plume. Elle édicte ce que je dois dire ». (LB, p. 282) Diktat. Le Narrateur voyait ainsi son autorité ébranlée, chaque récit premier était relu, repris, contesté, modifié par un Narrataire scrupuleux. Les voix se confrontaient, les versions s'entrechoquaient interrogeant la mémoire en prise avec les dichotomies vérité/invention, réalité/fiction :

[...] je dis tiens mettons-nous dans son grand lit ce sera plus confortable elle dit croyez-vous je dis mais oui moi dans ma chambre je n'ai que des lits jumeaux dans sa chambre à elle on est mieux il y a le grand lit à deux places. (AS, p. 525-526)

« Ce n'était pas dans le grand lit de Rachel, tu as écrit ça dans Un amour de soi, parce que ça avait l'air plus provocant, plus cynique, mais tu avais bien trop la trouille que Rachel s'aperçoive de quelque chose ! On a été se caresser dans le petit lit de ta petite chambre... (LB, p. 73-74)

⁷¹⁷ Entretien de Serge Doubrovsky avec Mélikah Abdelmoumen, in *L'École des lectrices, Doubrovsky et la dialectique de l'écrivain*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2011, p. 111.

⁷¹⁸ Marie Darrieussecq, « Serge Doubrovsky entre *Fils* et *Libre brisé* : l'écriture de soi du tout au gouffre », in *Dalhousie French Studies*, sous la direction de Isabelle Grell, Volume Ninety One, Summer 2010, p. 51.

Le Narrateur, page après page, était ainsi dépossédé de son omnipotence. « Il a perdu, analyse Armine Kotin Mortimer, le contrôle de son texte à la minute où il l'a donné à lire à Ilse et *a incorporé dans le livre la lecture qu'elle en a fait* ⁷¹⁹ » : « Dans mes phrases, elle a toujours son mot à dire. À redire. Elle ne se contente pas de décider ce dont j'ai le droit ou le devoir de parler. Après, elle juge. Le malheur, elle a du jugement. J'obéis, je m'exécute. Elle m'exécute ». (LB, p. 360) Exécution. Le Narrateur, mis à « mot » par son lecteur intradiégétique était menacé : « Une géhenne, elle vous met à la question ». (LB, p. 98) Son autofiction était devenue une hétérofriction régie par un pacte référentiel explicite au cœur même du texte : « [...] tu me montreras ce que tu écris, avant de publier [...] Lu et approuvé, ce sera une édition autorisée » (LB, p. 61), écriture et métaécriture appartenant ainsi à la diégèse. Le Narrateur s'engageait à dire la vérité telle qu'elle lui apparaissait dans la mesure où le Narrataire intradiédétique pouvait la (re)connaître⁷²⁰. Ce double je(u), à la rhétorique habile, mettant admirablement en scène les vicissitudes de la mémoire, le mouvement même de l'anamnèse et les aléas de l'écriture de soi aurait dû permettre l'approche d'une vérité, fût-elle fragile, il a provoqué la disparition du narrateur, « je ne suis plus maître de mon encre » (LB, p. 282), une disparition orchestrée dans et par l'écriture. Par un terrible ricochet, il a également causé la disparition du destinataire : « Ma femme de chair, mon personnage de roman, mon inspiratrice, ma lectrice, mon guide, mon juge. Ma compagne d'existence et d'écriture m'a quitté ». (LB, p. 403)

Écho d'un double « Je », jeu ou enjeu d'un « Je » polymorphe aux échos multiples, ou « Je » disparu d'un « Il » impassible, le vacillement énonciatif de toutes ces voix n'aurait-il

⁷¹⁹ Armine Kotin Mortimer, « Mort de l'autobiographie dans *Le Livre brisé* », in *Les Temps modernes*, n° 611-612 (janvier-février 2001).

⁷²⁰ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, op. cit., p. 36. Nous avons légèrement modifié la phrase écrite par Philippe Lejeune : « (la vérité telle qu'elle m'apparaît, dans la mesure où je puis la connaître) ».

pas *in fine* favorisé l'émergence d'autres voix, celles des absents, des disparus, des revenants ?

3° Apparitions

*Ô mes morts vous revenez sur nos têtes comme des langues de Feu
et c'est vous qui allez nous délier la langue
et dans les moindres vallées perdues de nos mémoires*

Jean Cayrol *Cantique du feu*

Carlos Bustamante, personnage de *L'Algarabie*, disait des mots, ou peut-être était-ce des mots qui « se disaient en lui, à travers lui ». (Alg, p. 129) Sa voix récitait des vers, surgis du néant, qu'il ne connaissait pas, qu'il ne reconnaissait pas :

*En la soie surannée de dessins sibylline,
De laque et jade éteints tissés, ô l'arabesque
Des verts anciens ! Ou bien est-ce que
Le songe en moi... (Alg, p. 129)*

Depuis deux ans déjà, par intermittence, une voix inconnue s'exprimait par la bouche de Carlos. Carlos errait à son insu dans la vie d'un Autre qui semblait le hanter, qui l'habitait. Il était alors, pendant une courte période, absent de sa forme corporelle, une autre mémoire le racontait, le traversait. Il basculait dans une autre vie, « un autre Je jouait [...] à l'envahir lui-même ». (Alg, p. 157) Le retour à soi le laissait dans un profond sentiment de vacuité. Où avait-il été ? Quel « Je » avait-il été ? Qui était-il ? Un « Je anonyme ? » (Alg, p. 155) Au fil des ces vagabondages hallucinés, une nouvelle géographie envahissait Carlos. Des paysages récurrents apparaissaient, étaient-ils rêve ou réalité ? Tableaux réalistes, Carlos y distinguait,

avec une grande précision, des « magnolias en fleur », un « court de tennis » et un « valet de pied vêtu d'une queue-de-pie [...] parlant allemand ». (Alg, p. 266) Ce tableau irréel était un paysage réel, une maison à La Haye sur le *Plein 1813*. Rafael Artigas y avait séjourné deux années après avoir fui l'Espagne avec sa famille. Leur majordome était autrichien. Ce dernier parlait maintenant dans la mémoire hallucinée de Carlos : « Mögen die Herrschaften noch etwas mehr ? » (« Vos Seigneuries désirent-elles encore quelque chose ? » (Alg, p. 270) Les rêves, les « souvenirs d'Artigas, des épisodes de sa vraie vie, des bribes de son inconscient [...] s'insinuaient peu à peu dans l'esprit de Carlos ». (Alg, p. 402) Était-ce un cas de « possession diabolique », « une transmigration spirituelle » ? (Alg, p. 403) Rafael Artigas revenait-il à la façon d'un dibbouk dans le corps de Carlos Bustamante ? « Dans le folklore et la croyance populaire juifs, le dibbouk est un esprit démoniaque qui entre dans une personne vivante, colle à son âme, provoque une maladie mentale, parle au travers de sa bouche et constitue une personnalité étrangère et séparée⁷²¹ ». Romain Gary a raconté dans *La Danse de Gengis Cohn*, l'histoire du commissaire Schatz habité par l'esprit de Moïche Cohn, un comique polonais juif. Déporté à Auschwitz, ce dernier, avant d'être exécuté, sauta dans la tête de son bourreau, le nazi Schatz, poursuivant ainsi son existence à travers lui. Schatz, occasionnellement, se surprenait à parler une langue qu'il ignorait, le yiddish. Cette possession finissait par troubler Schatz : « Je ne sais même plus si je pense ou si je suis pensé, si je souffre ou si je suis souffert, si je hante ou si je suis hanté. Bref, je me sens possédé. Vous vous rendez compte d'une situation, pour un dibbouk ?⁷²² ». Carlos revivait. Depuis deux ans la vie de Rafael Artigas, la mémoire et les rêves d'un Autre l'habitaient et il voyait

⁷²¹ A. Willy Szafran, « Les morts dans les témoignages de la vie concentrationnaire (Les Dibboukim) », in *Écriture de soi et trauma*, sous la direction de Jean-François Chiantaretto, Paris, Anthropos, 1998, p. 137. « Le terme "dibbouk" est introduit dans la littérature du XVII^e siècle à partir du langage parlé des Juifs allemands et polonais. C'est une abréviation de "dibbouk me-ruach raah" (collage d'un esprit démoniaque) ou de "dibbouk min ha-hizo-nim" (dibbouk de l'extérieur). L'acte d'attachement (par collage) de l'esprit démoniaque est devenu le nom de l'esprit lui-même ».

⁷²² Romain Gary, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967, p. 168.

« sa propre identité s'évapor[er] comme de l'eau entre ses doigts ». (Alg, p. 130) Quels liens obscurs pouvaient ainsi relier leurs deux vies ? Carlos était né le 23 septembre 1936, le jour où Rafael Artigas était arrivé en France, à Bayonne, à bord d'un chalutier venant de Bilbao. La longue route de l'exil commençait alors pour lui : « Die schlaflose Nacht des Exils ». (Alg, p. 404) Carlos était hanté par ce « je(u) » d'Artigas, une voix autre qui le faisait ainsi parler, penser à son insu, comme une sensation de dédoublement de la personnalité. Mais un dibbouk est l'esprit d'un mort et Rafael Artigas était vivant. Bien vivant. Mais « Toute [s]on existence [n'avait] peut-être [été] que l'imaginaire pétri de désir fou d'un mort d'il y a [...] trente ans qui était le vivant qu'[il n'était] plus » (Alg, p. 190). Déporté au camp de Buchenwald pour faits de résistance, la mort disait-il l'avait « envahi ». (Alg, p. 187) Depuis, il habitait une « patrie de rêve », (Alg, p. 190) « un pays inhabitable » qu'il partageait « avec d'autres » :

Je n'avais pas vraiment survécu à la mort, je ne l'avais pas évitée. Je n'y avais pas échappé. Je l'avais parcourue, plutôt, d'un bout à l'autre. J'en avais parcouru les chemins, m'y étais perdu et retrouvé, contrée immense où ruisselle l'absence. J'étais un revenant, en somme ».
(EV, p. 27)

raconte Jorge Semprun dans *L'Écriture ou la vie*. Comme Rafael Artigas, personnage qu'il avait inventé « pour pouvoir parler, sous ce masque, de [ses] vérités les plus intimes », (AVC, p. 52) l'auteur s'interrogeait : « Reviendrais-je à moi-même un jour ? [...] Serais-je à tout jamais cet autre qui avait traversé la mort ? (EV, p. 141) « Revenants », ils étaient « des Lazares de cette longue mort », (EV, p. 262) revenus non du « caveau biblique » mais « des camps de la mort ». La figure de Lazare est double, Lazare est le mort ressuscité par Jésus, mais Lazare désigne aussi le « déporté revenu parmi les siens, mué en figure inspirant un art

dit ‘‘lazaréen’’⁷²³ » :

*[...] Qu'on revienne de guerre ou d'ailleurs
quand c'est d'un ailleurs
où l'on a parlé avec la mort
c'est difficile de revenir
et de reparler aux vivants [...]*⁷²⁴

En 1943, quelques semaines avant son arrestation, Jorge Semprun avait lu *La lutte avec l'ange*. Un roman inachevé dont seule la première partie, *Les noyers de l'Altenburg*, publié à Lausanne, avait paru. C'était un livre que le jeune résistant « trimba[lait] dans son « sac à dos », un livre imprégné « de l'odeur entêtante du plastic ». (EV, p. 78) André Malraux y racontait « l'attaque allemande par les gaz, en 1916, sur le front russe de la Vistule ». (EV, p. 79) « Coïncidence surprenante » ou « étrange prémonition », il y décrivait, fait souligner Jorge Semprun par son ami Albert, « l'apocalypse des gaz de combat au moment même où l'extermination du peuple juif dans les chambres à gaz de Pologne commençait à se mettre en place ». (EV, p. 79) Le livre avait été écrit en 1941, soit un an avant la mise en place par l'état major SS de la « Solution finale ». En 1972, André Malraux fut atteint d'une « maladie du sommeil ». Hospitalisé à l'hôpital de la Salpêtrière, la « Maison des morts », il vit « la mort qui n'est pas loin... ». Il commença à narrer, dès les premières pages, dans *Le Miroir des Limbes* sous le titre de *Lazare*, cette expérience d'un Lazare, menacé non plus d'une mort héroïque mais d'une mort « naturelle » avant d'interrompre soudainement son récit et de revenir sur l'épisode de cette attaque au gaz moutarde lors de la Première Guerre mondiale évoqué dans *Les Noyers de l'Altenburg* :

⁷²³ Catherine Coquio, « Qu'est-ce qu'une littérature lazaréenne ? Jean Cayrol au présent », in *Les camps et la littérature, op.cit.*, p. 293.

⁷²⁴ Charlotte Delbo, *Mesure de nos jours. Auschwitz et après III*, Paris, Éditions de Minuit, « Documents », 1971, p. 45.

Puisque je travaille peut-être à ma dernière œuvre, j'ai repris dans Les noyers de l'Altenburg écrits il y a trente ans, l'un des événements imprévisibles et bouleversants qui semblent les crises de folie de l'Histoire : la première attaque allemande par les gaz à Bolgako, sur la Vistule, en 1916. J'ignore pourquoi l'attaque de la Vistule fait partie du Miroir des limbes, je sais qu'elle s'y trouvera. Peu de « sujets » résistent à la menace de la mort. Celui-ci met en jeu l'affrontement de la fraternité, de la mort – et de la part de l'homme qui cherche aujourd'hui son nom, qui n'est certes pas l'individu. Le sacrifice poursuit avec le Mal le plus profond et le plus vieux dialogue chrétien : depuis cette attaque du front russe, se sont succédé Verdun, l'ypérite des Flandres, Hitler, les camps d'extermination [...] Si je retrouve ceci, c'est parce que je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité.

Face à la mort qui le menaçait, en questionnant sa propre finitude, André Malraux chercha à trouver ce que ce « Je sans moi » pouvait opposer au néant. Existait-il quelque chose à créer qui « échapp[ât] à ce néant ». Il trouva une réponse plausible à sa quête dans ce qu'il nommait la « fraternité », une communion entre les hommes, une solidarité qu'il avait pu expérimenter comme *coronel* de l'Armée Républicaine à la tête de l'escadrille España ou comme colonel Berger dans la Résistance : « la fraternité du combat assure un lien profond entre un homme et les siens⁷²⁵ ». « Les mots “fraternel” et “frère” [d'armes], sont vingt-trois fois utilisés dans le livre⁷²⁶ ». Cette quête fut reprise par Jorge Semprun qui plaça la phrase suivante en exergue de *L'Écriture ou la vie* : « ... je cherche la région cruciale de l'âme où le Mal absolu s'oppose à la fraternité ». Cette phrase est le fil conducteur de son roman. Lui aussi, comme son aîné, avait connu la fraternité de la lutte. Lui aussi avait côtoyé la mort. Elle était présence obsédante dans son écriture. Il avait traversé la mort, il l'avait même vécue en la partageant fraternellement avec ses « semblables », ses « frères », les « copains », les « inconnus » (EV, p. 205) :

⁷²⁵ André Malraux, *Le miroir des Limbes : Lazare*, Paris, Gallimard, 1974, p. 10.

⁷²⁶ Charles-Louis Foulon, « Lazare », in Dictionnaire André Malraux, Charles-Louis Foulon, Janine Mossuz-Lavau, Michaël de Saint-Cheron, Paris, CNRS Éditions, CNRS Dictionnaire 2011.

J'avais vécu la mort de Morales⁷²⁷, pourtant j'étais en train de vivre. Comme j'avais auparavant, vécu la mort de Halbwachs⁷²⁸. Et n'avais-je pas vécu de même la mort du jeune soldat allemand qui chantait La Paloma [...] N'avais-je pas vécu l'horreur, la compassion, de toutes ces morts ? De toute la mort ? La fraternité aussi qu'elle mettait en jeu ? (EV, p. 252)

Il avait vécu ces morts. L'étudiant de philosophie se souvint alors d'avoir lu la préface du *Logisch-Philosophische Abhandlung* de Wittgenstein qui contenait cette affirmation sur la mort qui ne pouvait être une expérience vécue : « *Mein Tod ist kein Ereignis meines Lebens. Meinen Tod erlebe ich nicht.* C'est à dire, *ma* mort ne peut être un événement de *ma* vie, je ne vivrai pas *ma* mort ». (Evt, p. 70) La mort ne pouvait être vécue. « Et la mort des autres ? » Il invectivait le philosophe : « Alors, furieusement, j'ai souhaité que ce con de Wittgenstein fût là, pour crier pourquoi la mort de Halbwachs était une chose que j'avais vécue ». (Evt, p. 76) La mort l'habitait. Il avait « la vivance » de cette mort-là ». (Alg, p. 190) Il aimait traduire le substantif *Erlebnis* par le néologisme de « vivance ». Il n'était pas un « rescapé », il était « cet autre qui avait traversé la mort ». Il n'était pas un survivant, il était un « revenant » :

Nous ne sommes pas des rescapés, mais des revenants...Ceci bien sûr, n'est dicible qu'abstraitement. Ou en passant, sans avoir l'air d'y toucher...Ou en riant avec d'autres revenants...Car ce n'est pas crédible, ce n'est pas partageable, à peine compréhensible, puisque la mort est, pour la pensée rationnelle, le seul événement dont nous ne pourrons jamais faire l'expérience individuelle...Qui ne peut être saisi que sous la forme de l'angoisse, du pressentiment ou du désir funeste... Sur le mode du futur antérieur, donc...Et pourtant, nous aurons vécu l'expérience de la mort comme un expérience collective, fraternelle de surcroît, fondant notre être ensemble... Comme un Mit-Sein-zum-Tode...

Revenant dans la vie, il portait en lui « les voix de la mort ». (EV, p. 207) Rafael Artigas était une de ces voix, un de ces Lazares qui « marchait en sens inverse des autres hommes, de tous

⁷²⁷ Morales avait été un frère de combat espagnol, un copain espagnol.

⁷²⁸ Halbwachs avait été le professeur de sociologie du jeune étudiant. Il est mort le 16 mars 1945 à Buchenwald.

les autres, qui procèdent de leur naissance⁷²⁹ ». Rafael Artigas était voué à mourir deux fois. Quand la mort arriva, il la reconnut. La neige et le brouillard. Il eut l'impression « de glisser sur une pente neigeuse », (Alg, p. 578) « le brouillard rougeâtre [...] se levait devant son regard ». (Alg, p. 578) Il retournait à la mort. Six ans après la mort violente de Rafael Artigas, il avait été assassiné et émasculé, Carlos Busatmante se rendit à *Torroello de Montgri* en Espagne. Il retournait chez lui, au pays de son enfance, comme avait voulu le faire Artigas. Carlos n'était plus « investi par la mémoire d'un autre, par l'âme d'un autre essayant en lui de survivre. Il ne s'égar[ait] plus sur les territoires terrifiants de la mort. Il [était] vivant, c'[était] tout ». (Alg, p. 596) Des souvenirs affleurèrent soudain : il avait treize ans, il arrivait à Barcelone chez sa tante Inès, son père s'était remarié et « sa nouvelle épouse détestait le jeune garçon, qui le lui rendait d'ailleurs bien ». (Alg, p. 592) Un jour Inès le découvrit dans le cagibi, se souvenait-il. Une parenthèse s'ouvrit dans le texte, la narration se poursuivit cédant soudainement la place à la deuxième personne du singulier, le « tu » remplaçait le « il » introduisant un troublant dédoublement : « [...] cagibi où tu t'enfermais [...] pour humer le parfum du corps de tante Inès sur ses combinaisons de soie ». (Alg, p. 594) Qui disait « tu » ? A qui appartenait cette voix ? Était-ce Carlos, était-ce le Narrateur, ou pouvait-ce encore être Jorge Semprun lui-même ? « Ma mère, racontait ce dernier dans *Adieu vive clarté*, évoquant un souvenir très intime, me surprit dans sa chambre, en train de humer l'odeur de sa garde-robe. J'avais le visage enfoui dans la soie de sa lingerie lorsque la porte s'ouvrit ». (AVC, p. 114) Un dibbouk aurait-il pu revenir *in fine* investir une nouvelle âme ? « [...] mais tu ne vas pas raconter ta vie maintenant [...] mais tu ne vas pas maintenant) » La parenthèse fut refermée. (Alg, p. 595) « Les romans, souligne l'auteur Jorge Semprun, ne sont pas la vraie vie : ils sont bien plus que cela ». (AVC, p. 53)

⁷²⁹ François Mitterrand, *L'Abeille et l'architecte*, Paris, Flammarion, 1978, coll. « Livre de Poche », p. 230. Dans ce récit, à la date du 26 novembre 1976, François Mitterrand évoque sa lecture de *Lazare* : « Que de fois me suis-je arrêté sur certaines pages de *Lazare* pour m'entendre les relire ».

Elle aurait pu être un Dibbouk, elle aurait ainsi pu, à l'occasion d'une nuit de *Shabbat*, « se glisser dans un corps vivant et emprunter son esprit et ses sens ». La personne possédée aurait été soit « quelqu'un qu'elle affectionnait particulièrement » soit un « vivant rencontré au fil de son errance⁷³⁰ ».

Pendant des mois, des années peut-être, [Georges Perec] a cherché des indices de sa mère effacée. Effacée dans le réel, sans mémorial, sans la moindre trace, et en lui effacée car aucune image ne vient à son secours. Alors il cherche de quoi la susciter : il arpente des villes, des rues, des chambres, autant de lieux vides, désaffectés, il scrute une photographie, mais c'est une photographie d'identité, à la Bertillon⁷³¹.

Disparue, Cyrla Perec « n'a[vait] pas de tombe ». (WSE, p. 62) Un jour, raconte J.-B. Pontalis, la figure maternelle émergea dans l'analyse que Georges Perec avait entreprise : « cette absence – qui avait à voir, on l'aura pressenti, avec une mère très tôt disparue, littéralement sans laisser de traces – cette absence prit corps dans la séance⁷³² ». Elle avait été l'absente, le « E » de *La Disparition*, la lettre disparue, la lettre blanche, un « E blanc⁷³³ », elle devint le « W », la lettre du souvenir revenu⁷³⁴. « [...] J'avais la possibilité, principalement grâce à ce travail fait au cours de l'analyse, de faire une anamnèse, de faire ressurgir les souvenirs ». (E/C II 206) À la disparition, il pouvait maintenant opposer l'apparition ; au départ, un retour, à la perte, une retrouvaille :

pour entendre, pour dire, il faut tout à la fois que l'image, dans sa présence obnubilante, s'efface et qu'elle demeure dans son absence. L'invisible n'est pas la négation du visible: il

⁷³⁰ Nathalie, Zadjé, *Guérir de la Shoah, psychothérapie des survivants et de leurs descendants*, Paris, Odile Jacob, 2005, p. 188.

⁷³¹ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, coll. « Folio », p. 391.

⁷³² J.-B. Pontalis, *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997, p. 30.

⁷³³ Arthur Rimbaud, « *Voyelles* », 1872.

⁷³⁴ Georges Perec a également inscrit la figure maternelle dans le texte sous la forme de chiffres appelés par Bernard Magné « autobiographèmes ». Cécilia Perec est déclarée officiellement morte le 11 février 1943. « Faire de cette dayte un autobiographème, c'est-à-dire un principe formel de l'écriture, c'est réinscrire cette mort dans un espace et un temps repérables : ceux de la production du texte ». Bernard Magné, « L'autobiotexte perecquien », in *Le Cabinet d'amateur*, Revue d'études perecquiennes 5, 1997, p. 15.

*est en lui, il le hante, il est son horizon et son commencement. Quand la perte est dans la vue, elle cesse d'être un deuil sans fin*⁷³⁵.

L'OuLiPo, qu'avait rejoint Georges Perec en 1966, lui avait fait découvrir la littérature sous contrainte, une nouvelle manière de penser et de stimuler son écriture : « Tout ce que j'avais à inventer m'ouvrait de nombreuses portes. Ça levait des barrières ». (E/C II, p. 255) L'écriture à contraintes était « une pompe à inspiration ». (E/C II, p. 288) Georges Perec glissa sa mère dans la lettre. Elle prit corps. Le corps de la lettre, corps sans voix, sans visage. Un corps d'imprimerie. Un corps représenté par une pièce d'un puzzle, comme les sept cent cinquante pièces des cinq cents puzzles « tou[tes] presque semblables, tou[tes] un peu différent[e]s⁷³⁶ », emboîtées les unes dans les autres, promises à la disparition. Mais elle était la pièce « ultime » (LVME, p. 576), celle que le bourreau et sa « folie exterminatrice⁷³⁷ » ne parviendraient pas à faire disparaître. Il inventa pour la rédaction de *La Vie mode d'emploi* des contraintes élaborées à partir de plusieurs formules : la polygraphie du cavalier, le bicarré latin orthogonal, les dix étages, les dix pièces. Il établit son cahier des charges : dans chaque chapitre devaient rentrer certains éléments parmi les quatre cent vingt éléments. Il monta pendant presque « deux ans » un « échafaudage » (E/C, p. 243), crypta⁷³⁸ avec malice des éléments autobiographiques. Puis il effaça les traces d'élaboration, détruisit les symétries, l'erreur se devait d'être dans le système⁷³⁹. Il dissimula les structures. Disparition. Il publia un cahier des charges. Apparition. Il fit apparaître environ 1500 personnages. Les nomma : « Ils

⁷³⁵ J.-B. Pontalis, *Perdre de vue*, op. cit., p. 298.

⁷³⁶ Claude Burgelin, *Georges Perec*, op. cit., p. 190.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ Bernard Magné et Manet von Montfrans ont plus particulièrement travaillé à montrer comment l'écriture de Georges Perec joue à imbriquer des éléments biographiques et des contraintes textuelles.

⁷³⁹ Georges Perec nomme la variation que l'on fait subir à une contrainte le « clinamen ». Nous avons évoqué cette notion à la page 170 de notre thèse.

[étaient] si nombreux qu'ils fini[rent] par disparaître⁷⁴⁰ ». Disparition. Il créa un index des personnages pour permettre au lecteur de les retrouver. Apparition/Disparition. Il jouait. Il était comme un enfant lançant loin de lui une bobine. Elle disparaissait de sa vue. Il tirait sur le fil. Elle réapparaissait. *Fort/da*. Il était le maître du jeu. L'écrivain avait inventé le personnage de Bartlebooth, ce milliardaire oisif, pour jouer jusqu'à la folie à ce jeu « princeps ». Bartlebooth, habité par une étrange « lubie » (E/C II, p. 78), avait instauré ce mouvement apparition/disparition aux marines qu'il avait peintes. Elles apparaissaient sous son pinceau, *da* ; transformées en puzzle par Winkler, « son frère jumeau » (E/C II, p. 239), elles disparaissaient, *fort* ; avant de réapparaître, ressuscitées, « réaquarellis[ées] » (LVME, p. 510), *da*, toutes traces de découpe disparues⁷⁴¹ ; puis de disparaître à nouveau, retrouvant « la blancheur de leur néant premier » sur les lieux mêmes où elles avaient été peintes (LVME, p. 508) *fort*. Il jouait. Il répétait. Cinquante ans d'une vie à jouer à ce même jeu : faire venir, faire partir. Le jeu était devenu obsession, « des déchaînements [de] violence » (LVME, p. 403) avaient remplacé « l'exultation d'enfant ». (LVME, p. 162) Traqué par un critique d'art qui souhaitait sauver les dernières aquarelles avant leur destruction, Bartlebooth dut hâtivement modifier son protocole d'anéantissement. Les morceaux de puzzle seraient dorénavant réduits en cendres :

les puzzles que désormais il achèverait ne seraient plus recollés, détachés de leur support de bois et trempés dans un dissolvant d'où la feuille de papier ressortirait totalement blanche, mais simplement remis dans la boîte noire de Madame Hourcade et jetés dans un incinérateur. (LVME, p. 510)

⁷⁴⁰ « Georges Perec, romanzi e cruciverba », propos recueillis par Laura Lilli, *La Repubblica* (Rome), le 18 novembre 1981, in *Entretiens et Conférences II, op. cit.*, p. 327.

⁷⁴¹ Morellet, un des personnages de *La Vie mode d'emploi* adressa Bartlebooth à son patron, un chimiste d'origine allemande qui avait inventé un procédé pour faire disparaître « toutes traces de coups de scie » (*La Vie mode d'emploi*, chapitre VII). C'est nous qui soulignons.

Mais il était trop tard. *Da*, apparition. Bartlebooth venait de mourir. Avait-il eu le temps de la reconnaître ? Il tenait à la main la cinq-centième pièce du quatre cent trente-neuvième puzzle, une pièce dont la fine et maléfique découpe était celle, non pas du « X » attendu, mais celle du « W », la lettre souvenir, la lettre-corps. Mais était-ce finalement une surprenante apparition ? Winkler, Bartlebooth et Valène, les trois personnages principaux de *La Vie mode d'emploi*, offrent trois facettes de l'écrivain Georges Perec et de son travail. Bartlebooth, le milliardaire fou, habité par sa quête, « sa lubie » était celui qui fixait méthodiquement les contraintes en remplissant scrupuleusement son cahier des charges. Winckler était l'artisan, celui qui avait subi et réalisé l'essentiel de ces contraintes, quant au peintre Valène, dans un je(u) de mise en abyme, il avait dessiné sur sa toile, un immeuble, obéissant à une contrainte qui aurait pu être celle servant d'armature au roman lui-même. « Tout peut être "fantôme" puisqu'à la fin il n'y a plus d'image, plus de figure : le carré peint par Valène est presque blanc ». (E/C II, p. 174) Restait « W », muette apparition.

« Mon fantôme remue de la brume. Je sors des limbes ». (Fs, p. 70) Ombre errante, le personnage-narrateur Serge Doubrovsky hante tous ses romans, à la recherche de lui-même. Une recherche presque impossible. Son moi, évanescent, n'est que « quintessence de néant ». (Ds, p. 333) Son propre reflet lui échappe. Son image n'est que vide, « non-être ». (Ds, p. 333) « Un matin, c'était en novembre 1943, j'ai sonné à votre porte, il n'y a plus eu de réponse. Vous avez disparu soudain » (LVI, p. 57) raconta Jacques, un voisin de la famille Doubrovsky au Vésinet, rencontré vingt-six plus tard, au hasard d'un voyage. Julien Doubrovsky aurait dû être déporté, il aurait dû disparaître dans une rafle avec les autres familles du Vésinet arrêtées ce jour-là : « Drancy Auschwitz tout droit mille trois cent cinquante-six kilomètres partir en fumée que j'aurais dû ». (LB, p. 280) Il aurait dû. Jacques,

stupéfait, crut reconnaître « Julien Doubrovsky ». (LVI, p. 52) Apparition : « Je vaux tous les Lazare du monde » (LVI, p. 60) reconnaît ce « ressuscité du néant ». Réfugié avec sa famille chez son oncle, dans le pavillon de Villiers, il a « fait le mort », immobile, « huit mois en catalepsie » (LB, p. 256), il est ressorti vivant de ces huit mois vécus reclus : « Par miracle rescapé, je suis un vivant d'outre tombe ». (LB, p. 13) « En novembre 43, précise le narrateur-personnage, j'ai à jamais cessé d'être un vivant pour devenir un survivant ». (HP, p. 216) S'il n'a pas directement été confronté à ce que Jean Cayrol nomme « la peste concentrationnaire⁷⁴² », l'« odeur » de cette peste l'a, elle, atteint. Dans *Le Livre brisé*, le narrateur-personnage commémore, avec un Châteauneuf, ses « QUARANTE ANS DE SURVIE ». (LB, p. 255) À l'occasion d'un entretien accordé à Gilbert Moreau, l'auteur précise qu'« une partie de [lui est] morte au cours de ces années⁷⁴³ ». « Les années 40, j'y ai survécu, je ne m'en suis jamais sorti ». (AV, p. 31) « Je ne suis jamais sorti des années QUARANTE » (HP, p. 486) affirme encore l'auteur dans son dernier opus. Il a depuis « changé de prénom [...] changé de peau, métempsycose ». (AS, p. 163) Serge a remplacé Julien, le professeur l'étudiant, le père le *poupele*. Son âme a transmigré. Mais habiter ce corps fantomatique ne va pas de soi. Le narrateur, perplexe, s'interroge : « Je me cherche. Angoisse ». (Fs, p. 71) « ÇA. MOI ». (LB, p. 276) « UNE TÊTE DE MORT ». (LB, p. 273) Lazare errant, condamné à une vie d'errance entre deux continents, l'Europe et l'Amérique, le personnage est « sans cesse parti, n'allant nulle part. Jours après mois, damné en années ». (Fs, p. 73) Survivre. La vie dans la mort. À la mort d'Ilse, le narrateur inversera les termes et parlera de mort dans la vie : « [...] une fois de plus, je me retrouve coincé dans les mâchoires de l'entre-deux, une vie qui n'est plus, une mort qui n'est pas encore, la mort dans la vie, on

⁷⁴² Jean Cayrol, *Lazare parmi nous*, Paris, Seuil, 1950. Le volume est composé de deux textes : « Les rêves concentrationnaires », publié initialement dans *Les Temps modernes* en septembre 1948, et « Pour un romanque lazarien », paru initialement dans la revue *Esprit* en septembre 1949. Son titre était alors « D'un romanque concentrationnaire ».

⁷⁴³ Serge Doubrovsky, Entretien avec Gilbert Moreau, in *Les Moments littéraires*, op. cit., p. 29.

appelle ça une survie, moi je nomme ça l'après vivre ». (AV, p. 26) *L'Après-vivre* est le titre du roman qui succède au *Livre brisé*. « Ma dépouille a survécu » (AV, p. 27) raconte le narrateur-personnage. « [...] mon buste se redresse, je suis littéralement ressuscité, jaillissant de mon sépulcre, j'abandonne le monde des morts ». (AV, p. 281) Apparition : « Mon fantôme exsangue se ranime ». (Fs, p. 79) Son corps cadavérique est lardé de stigmates qui ne font que reproduire la blessure originelle faite en plein cœur par les « six pointes bordées d'un trait noir ». Au centre, « sur fond d'or éclatant, les lettres de jais se contorsionnent [...] JUIF ». (DS, p. 128) De survie en « après-vie », de disparitions en apparitions, « on ne meurt pas seulement au dernier moment d'une vie. On décède plusieurs fois en cours de route » (HP, p. 503), ce corps fantomatique inexorablement retourne tout au bord de ce gouffre où aurait dû s'accomplir son « destin ». Seule une présence féminine, vitale « transfusion d'être » (AV, p. 282), peut le ranimer et le tirer du néant, ce « trou noir béant » (HP, p. 161) qui l'aspire :

Je crois en TOI avant ma disparition finale tu as irrédié joie et bonheur dans ma vieillesse jusqu'au bout jusqu'au terme continue à faire cliqueter tes clés dans mes serrures longtemps le plus longtemps possible ouvre la porte dans l'embrasure APPARAIS tends vers moi tes lèvres si belles que mon âge ne rebute pas laisse-moi humer l'odeur de ta joue si douce la fragrance de ta vie j'espère j'attends encore et encore ton APPARITION et puis après

ENDLÖSUNG

VERNICHTUNG

DISPARITION.

CONCLUSION

Il y a nous, qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous, et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin⁷⁴⁴.

⁷⁴⁴ *Nuit et brouillard*, film d'Alain Resnais, écrit par Jean Cayrol, 1956. Le texte a été porté par Michel Bouquet.

1° Fin de parcours

Le parcours de ces trois Lazare ressemble à un long chemin de croix, un chemin au tracé circulaire. Au centre se trouve la quinzième station, celle représentant le tombeau vide. Tout autour, les quatorze autres stations racontent des scènes de leur vie, points de repères immuables balisant cet interminable chemin. Ils font et refont ce même parcours, s'arrêtant à l'envi sur telles étapes, délaissant certaines stations, revenant en arrière, privilégiant un aspect plutôt qu'un autre d'une scène, au hasard d'une mémoire erratique et/ou pour les besoins internes d'un nouveau texte. À la dictée arbitraire de la chronologie, ces héritiers de Joyce et de Proust préfèrent le « flux de conscience » maîtrisée, dans un cadre bien défini, un dimanche à Buchenwald pour Jorge Semprun, vingt quatre heures de la vie d'un professeur pour Serge Doubrovsky. Leur mémoire, stimulée par la circularité du parcours, dans un jeu de variations, de modulations et d'associations est ainsi en constante réélaboration : « Dans

notre mémoire, analyse Yan Hamel, nos souvenirs se modifient en fonction du présent, du contexte⁷⁴⁵ ». Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun jouent ainsi du temps de l'événement, du temps du récit et du temps de l'écriture, interrogeant inlassablement le passé à la lumière du présent. Ils ajoutent des personnages aux scènes, personnages inventés ou personnages réels, modifient si nécessaire l'éclairage en tenant compte de connaissances ultérieures, reprennent le décor, changent le cadre, s'inventent un « Je », leur « Je(u) », quelquefois un hors « Je », mais toujours un « personnage de soi-même⁷⁴⁶ ». L'écriture maille et remaille leurs souvenirs autour de ces mêmes étapes, une écriture palimpseste. Écrire, réécrire toujours le même texte, comme si le texte écrit restait encore à écrire. Serge Doubrovsky évoque des « obsessions historiques comme par exemple, le traumatisme insurmontable [pour lui] des années quarante⁷⁴⁷ » : « dicton bien connu, un écrivain écrit toujours les mêmes livres, mais autrement, là le hic, il a droit à des obsessions, pas à des redites ». (LPC, p. 45) Georges Perec préfère la notion de « ressassement », un « ressassement sans issue ». (WSE, p. 62) À défaut de souvenirs, l'auteur a ainsi peuplé certaines stations de livres lus, d'écrivains admirés, « source d'une mémoire inépuisable, [...] d'une certitude ». (WSE, p. 195) Jorge Semprun est revenu également sur la dimension itérative caractéristique de son parcours d'écriture : « tâche interminable, sans doute, que la transcription de l'expérience de la mort » (GV, p. 282), une écriture de Sisyphe. Ces scènes répétées au fil des œuvres, modulées par l'imaginaire, petites « variations sur un même thème », ont mis en évidence des thèmes qui progressivement se sont liés entre eux dans leurs différentes résonances. Une mélodie entêtante est apparue, la mélodie du souvenir : « je dois vous arrêter à onze heures », « un jour elle m'accompagna à la gare », « je n'ai pas de souvenirs d'enfance », « ma vie n'était qu'un rêve », « je me souviens »...

⁷⁴⁵ Yan Hamel, *La bataille des mémoires*, op. cit., p. 380.

⁷⁴⁶ L'expression appartient à Philippe Vilain.

⁷⁴⁷ « L'autofiction selon Doubrovsky », in *Défense de Narcisse*, Philippe Vilain, Paris, Grasset, 2005, p. 187.

2° Un tribunal textuel

Ces récits et leurs multiples réécritures ont ouvert un large espace textuel au sein duquel le texte lui-même, confronté à ses variations, est mis en procès. Les auteurs, Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun interrogent le passé, l'avenir de ce passé jusqu'au présent du narrateur. Ils retracent les faits, cherchent de nouveaux éléments à apporter au « dossier », éléments à charge, à décharge. Stimulés par la fiction, inépuisable source d'investigation et d'interrogation, ces « témoins inventifs⁷⁴⁸ » rapprochent temps, lieux, personnes, expériences pour essayer de « fabriquer de l'intelligible⁷⁴⁹ ». Afin de réévaluer certaines réalités, pour confronter le sens, l'interroger, ils feront appel à d'autres voix. Elles étaient les voix de l'apprentissage, voix qui soutiennent, accompagnent, voix d'auteurs lus, aimés, elles deviendront voix de la défense. D'aucunes auront même le timbre froid de l'accusation. Une voix qui condamne, à l'image de cette scène de comparution où le personnage Serge Doubrovsky est jugé par Sartre, marmoréenne Figure de la loi. Sa voix, sans appel, l'interpelle : « tiens, je vais te dire, tu te prends pour un héros de roman, mais tu sais ce que tu es ? Rien d'autre que le pauvre type que j'ai décrit dans la *Critique* comme l'homme atomisé, l'homme sériel ». (LB, p. 279) « Rappelle-toi ». (AFS, p. 10) Federico Sanchez, ancien intellectuel stalinisé, double politique de Jorge Semprun, est également appelé à comparaître devant ce tribunal textuel : « souviens-toi ». La voix, portée par un « je » homodiégétique, interpelle et accuse le militant aveugle et aveuglé : « Rappelle-toi ». Ces

⁷⁴⁸ Nous empruntons l'expression à Michèle Touret, « Jorge Semprun, le témoin inventif », in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 103-114.

⁷⁴⁹ Michèle Touret, « Jorge Semprun, le témoin inventif », in *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., p. 114.

faces à faces, mis en scène dans ce vaste tribunal textuel, problématisent la réalité ; elle n'est plus un discours narratif mais un lieu d'interrogation où une vérité est inlassablement recherchée. « Discuter la vérité, affirme David Rousset, serait vain. La nôtre n'est point celle des cours de justice, du papier timbré ni de la photographie⁷⁵⁰ ».

Plusieurs instances s'affrontent ainsi dans ce tribunal textuel : la figure de l'écrivain, un scripteur, habité par le « plaisir d'écrire », abandonnant l'écriture d'une histoire à l'histoire d'une écriture ; celle du romancier, jouant avec la fiction, travaillant le « mentir vrai », brouillant la chronologie, s'inventant des doubles pour parvenir à approcher au plus près « la Terre de feu » ; celle de l'autobiographe, soucieuse d'authenticité, voulant témoigner de la réalité d'une vie vécue mais ne percevant celle-ci que fragmentaire voire évanescence, celle du témoin attachée à la nécessaire vérité de son témoignage afin que sa parole soit entendue, reconnue et ne puisse ouvrir une brèche au négationnisme, et enfin, dernière instance, faisant magistralement face aux quatre autres, celle du lecteur, le juge. « Les juges, c'est vous⁷⁵¹ » écrit Primo Levi, interpellant les lecteurs. Ces parcours, traversés par des héros romanesques et/ou autofictifs, « témoins inventifs », posent ainsi la question de la réception des œuvres. Si la revendication de sincérité ou de vérité subjective peut être admise dans le cadre d'un « pacte autobiographique », voire « autofictionnel », le témoin, lui, a besoin d'asseoir son récit sur une vérité factuelle en signant « un pacte testimonial ». Jorge Semprun évoque, dans *Quel beau dimanche*, les lettres indignées de lecteurs, anciens déportés, après la parution du *Grand Voyage* ; son récit de la faim, trop singulier, était devenu source de contestation : « l'un deux, raconte-t-il, particulièrement indigné, me disait que sans doute j'étais devenu fou ». (QBD, p. 252). Comment les lecteurs peuvent-ils recevoir de tels textes, hybrides, transgressant délibérément les genres, dépassant les frontières, portés par cet Autre qui

⁷⁵⁰ David Rousset, *Les Jours de notre mort*, Édition du Pavois, [1947], Hachette Tome I et Tome II, 1993, p. 9.

⁷⁵¹ Primo Levi, *Si c'est un homme*, op. cit., p. 278.

s'expose et expose une radicale étrangeté ? Cette interrogation est, bien sûr, à mettre en relation avec le contexte historique et le climat politique ; la mémoire « empêchée⁷⁵² » de l'après-guerre, caractérisée par un refoulement manifeste, a fait place aujourd'hui à un « culte de la mémoire » voire à une mémoire « saturée⁷⁵³ ». « Il faut longtemps, raconte Patrick Modiano, pour que ressurgisse à la lumière ce qui a été effacé⁷⁵⁴ ». Après la phase « obsessionnelle » caractérisant les années quatre-vingt, marquées encore par le « *Syndrome de Vichy*⁷⁵⁵ », la question de Vichy est aujourd'hui « quelque peu apaisée. À compter des années 2000, on note plusieurs changements majeurs » constate Henry Rouso :

*D'une part, la dimension européenne et internationale de la Shoah, dont le « syndrome de Vichy » n'a été ces dernières décennies que la variante française, a fini par s'imposer [...]. D'autre part, la manière dont s'est développée une mémoire collective de la Shoah à l'échelle internationale est devenue une sorte de paradigme mémoriel [...]*⁷⁵⁶

Le lecteur d'aujourd'hui est disposé à recevoir des récits de témoignages, « une capacité d'écoute avait mûri objectivement [...] reconnaît Jorge Semprun. (EV, p. 322) Les récits abondent : « En 2010, fait remarquer Nathalie Heinich, près de la moitié des projets de publication soumis pour subvention à la commission "Histoire et Sciences humaines" du Centre National du Livre portaient sur la Seconde Guerre mondiale⁷⁵⁷ ». Mais comment lire ces récits qui revendiquent ouvertement leur fictivité et qui sont portés, de surcroît, par des témoins s'affirmant romanciers ? Quelle vérité historique veulent-ils transmettre ? Jorge Semprun évoque « le bide complet » rencontré lors de son premier récit oral sur les

⁷⁵² Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, op. cit.

⁷⁵³ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit.

⁷⁵⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997, p. 15.

⁷⁵⁵ Henry Rouso, *Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours*, op. cit.

⁷⁵⁶ Richard J. Goslan, « Entretien avec Henry Rouso », in *Mémoires occupées, Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Marc Dambre (éd), Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2013, pp. 159-160.

⁷⁵⁷ Nathalie Heinich, *Sortir des camps Sortir du silence, De l'indicible à l'imprescriptible*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2011, p. 15.

dimanches à Buchenwald auprès d'un officier : « Il m'avait écouté attentivement mais dans un désarroi de plus en plus perceptible. Mon témoignage ne correspondait sans doute pas au stéréotype du récit d'horreur auquel il s'attendait. (EV, p. 101) Il ne s'agit plus seulement de faire savoir, mais de faire comprendre, plus seulement de dire une vérité, mais de la « créer⁷⁵⁸ » dans une recherche esthétique singulière : « Le moyen fait partie de la vérité, aussi bien que le résultat. Il faut que la recherche de la vérité soit elle-même vraie, la recherche vraie, c'est la vérité déployée, dont les membres épars se réunissent dans le résultat ». Cette citation de Marx, placée par Georges Perec à la fin des *Choses*, pourrait résumer la ligne poétique du parcours de ces « témoins inventifs ».

3° Une éthique de la lecture

Toute œuvre naît d'un long silence et requiert de celui qui l'aborde qu'il taise en lui le bruit qui fait écran⁷⁵⁹.

Dès les « seuils », Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun interpellent le lecteur par des repères paratextuels flous ou volontairement ambivalents. « Autobiographie ? Non [...] si l'on veut, autofiction [...] ou encore autofriction [...] » annonce Serge Doubrovsky dans les pages liminaires de *Fils*. Le cadre de lecture proposé brouille les genres, empêche un décodage clair. « Il y a dans ce livre deux textes simplement alternés [...] l'un de ces textes appartient tout entier à l'imaginaire [...] L'autre texte est une autobiographie [...] renseigne quant à lui Georges Perec, sur la quatrième de couverture de *W ou le souvenir d'enfance*. « J'ai à la fois un besoin et un refus de l'autobiographie dans mon travail

⁷⁵⁸ Jorge Semprun, « L'écriture ravive la mémoire », in *Le Monde des débats*, mai 2002.

⁷⁵⁹ Philippe Delaveau, « Absence de poésie ? », *Le Débat*, mars-avril 1989, p. 175.

littéraire⁷⁶⁰ » reconnaît Jorge Semprun. *Le Grand voyage* se place délibérément dans un registre fictionnel avec un titre qui métaphorise la déportation. Seuls les éléments fournis par l'éditeur renseignent le lecteur sur la dimension testimoniale de ce premier récit. Les repères textuels disparaissent, le lecteur bascule à son tour dans un univers inconnu. La lecture ne peut plus procéder par « reconnaissance », d'emblée la distance notifie « l'étrange ». La voix du « témoin inventif » interpelle alors un interlocuteur interne, un narrataire, juge-fictif, et l'implique dans l'élaboration d'un sens à trouver. Le parcours implicitement proposé se veut interactif, une rencontre de deux subjectivités : « pour comprendre, il faut en quelque sorte participer : l'univers dont il est parlé ici est à la fois singulièrement hors de proportion avec les réactions quotidiennes des hommes ordinaires, et cependant proche et intime⁷⁶¹ ». Ce juge-fictif sera accompagné, dans un jeu de mise en abyme, par un narrateur-témoin dont les rapports problématiques à l'événement, à la mémoire, au dire, à l'énonciation et à son identité attestent paradoxalement de son profond désir de sincérité et l'engagent éthiquement vers une recherche de vérité fût-elle limitée. Il lui faudra, le long de ce parcours de reconstitution, entendre les silences. Il devra patiemment lire et relire les textes pour découvrir les inombrables je(ux) d'écho. Lire et relire encore les petites histoires pour débusquer la grande Histoire, quelquefois cachée, parfois tue, le temps que la parole adienne à soi, puis parvienne à se dire à l'Autre et que l'écriture cesse d'être mortifère. Il lui faudra lire encore toutes ces œuvres pour démonter les montages intertextuels. Retrouver le moi enfoui derrière les mots, les masques, essayer de le dégager. Lui redonner corps. Reconstituer le récit d'enfance. Dresser l'autoportrait en retrouvant les éclats d'esquisses. Chercher encore les indices autobiographiques, historiques, les recouper. Traquer les failles narratives. Superposer les faits. Prendre un chemin détourné. Être complice et critique. Contourner les pièges.

⁷⁶⁰ Françoise Nicoladzé, *La lecture et la vie, Œuvre attendue, œuvre reçue : Jorge Semprun et son lectorat*, Paris, Gallimard, 2002, p. 95.

⁷⁶¹ David Rousset, *Les Jours de notre mort*, Tome 1, *op. cit.*, p. 9.

Approcher une vérité. Chercher, recomposer. Le juge-fictif, pour procéder à sa reconstitution, rassemblera ainsi tous les morceaux épars de ces livres-puzzles, triera ces fragments éparpillés, patiemment collectés ou débusqués le long de ce parcours textuel. Le « témoin-inventif », de son côté, renoncera à toute posture de contrôle extérieure de son récit. Cette interaction entre l'imagination d'un juge-inventif et le texte trace du « témoin (auto)-inventif » permettra alors la réalisation de l'œuvre de témoignage. Une transmission partielle « de la vérité du témoignage » (EV, p. 26) aura ainsi pu se faire.

4° Le moi, la fiction et l'histoire

Le moi, la fiction et l'Histoire se sont ainsi imposés à Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun comme les trois éléments constitutifs de leur poétique. Une poétique dont l'équilibre harmonieux serait toujours à (re)construire. « La littérature, précise Jorge Semprun, n'obéit pas aux bouleversements historiques ; elle lui réplique dans son propre langage et parvient ainsi, en définitive, à lui accorder un sens qu'elle seule peut formuler⁷⁶² ». Nés de l'Histoire⁷⁶³, les textes de Serge Doubrovsky, George Perec et Jorge Semprun ont brouillé l'exigence de vérité inhérente au genre autobiographique et à l'écriture de témoignage. Leurs textes sont « bivalents », enracinés dans une réalité référentielle et auto-référentielle et cependant tournés vers la fiction. La triple identité onomastique entre auteur, narrateur et personnage, garante du « pacte autofictionnel », n'est ainsi pas toujours respectée. Leur « je », fantomatique, se déconstruit, se crée et se (re)construit progressivement dans le langage. Ce « je » protéiforme, pris au piège d'un indicible, celui de la déportation, de

⁷⁶² Préface de Jorge Semprun, *Réinventer la littérature*, Emmanuel Bouju, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

⁷⁶³ Claude Burgelin, « Pour l'autofiction », in *Autofiction(s), colloque de Cerisy, op. cit.*, p. 16. Dans cet article, Claude Burgelin fait remarquer que « l'autofiction est née de l'Histoire ».

l'extermination des Juifs, ou de la mort, raconte une interminable lutte avec l'Ange de l'Écriture. Une lutte avec et contre lui pour parvenir à se dire, pour affronter cette épreuve de l'impossible que Philippe Forest nomme le « réel ». Ce « je(u) », construit sur des décombres de l'Histoire, entre apparitions et disparitions, raconte également la genèse d'une création de soi dans le langage et la rencontre, essentielle, avec l'Autre.

5° Des hommes de passage⁷⁶⁴

Dans dix ans, il n'y aura plus de survivants qui soient en mesure de transmettre leurs expériences individuelles en dépassant le travail nécessaire mais insuffisant déjà fait par les historiens et sociologues. Il n'y aura plus que des romanciers. Seuls les écrivains sont capables en décidant librement de s'approprier cette mémoire, d'imaginer l'inimaginable, en essayant de rendre littérairement vraisemblable l'inconcevable vérité historique, seuls les écrivains pourront faire revivre la mémoire vivante et vitale – de ce que nous avons vécu, nous qui seront morts⁷⁶⁵.

Ce discours a été tenu par Jorge Semprun, à Weimar, à l'occasion de la commémoration des soixante ans de la libération de Buchenwald. La question de la perpétuation de cette mémoire se pose effectivement avec la disparition prochaine des derniers témoins. « Nous vivons un nouvel âge de la mémoire » fait remarquer Régine Robin. Le passage du témoin est en cours : « [...] la fin de ceux qui témoignent, mais aussi ce bâtonnet que doivent se passer les coureurs

⁷⁶⁴ Ce titre fait écho au dernier *opus* de Serge Doubrovsky : *Un Homme de passage*.

⁷⁶⁵ « Rede aus Anlass des 60. Jahrestages der Befreiung der nationalsozialistischen Konzentrationslager (10. 4. 2005) », dans <http://landesarbeitsgericht.thueringen.de/de/tsk/aktuell/veranstaltungen>. Traduction de Wolfgang Asholt, « Adieu, vive clarté... ou l'écriture de l'histoire », in *La portée de l'Histoire Études sur le roman français moderne et contemporain* Mélanges offerts à Marc Dambre, Textes réunis et présentés par Jeanyves Guérin et Alain Schaffner, Lille, Centre de Recherches « Roman 20-50 », Collection « Actes, Université Charles de Gaulle-Lille III, 2011.

de relais⁷⁶⁶ ». Plusieurs écrivains, appartenant à la troisième génération, celle née vers la fin des années soixante, se sont ainsi emparés du bâtonnet. Une nouvelle génération « plus décomplexée » et « très privilégiée », analyse l'auteur Laurent Binet, « car elle a encore accès aux témoins directs de cette histoire⁷⁶⁷ ». Une relation de proximité et de distance. En effet, le rapport direct aux événements n'existe plus pour cette troisième génération. La mémoire « charnelle⁷⁶⁸ », constate Jorge Semprun, est absente. À défaut de mémoire personnelle, cette génération s'approprie ainsi la mémoire collective, interroge le souvenir, voire interprète l'Histoire. La Seconde Guerre mondiale, précise Henry Rousso, demeure un « inépuisable réservoir d'expériences hors normes, individuelles et collectives, de destins tragiques ou héroïques, de situations qui relèvent souvent du démesuré, de l'extrême, du sans précédent⁷⁶⁹ ». Ce passé est encore très présent, la Seconde Guerre mondiale est un « traumatisme national⁷⁷⁰ » souligne également Pascal Bruckner, un traumatisme dans la conscience collective. « Les forces qui se sont affrontées durant cette guerre ont la puissance de révélation des mythes⁷⁷¹ » analyse l'auteur Fabrice Humbert. Une opinion partagée par Laurent Binet :

La Seconde Guerre mondiale concentre tous les cas de figure qui peuvent faire réfléchir sur la condition humaine [...] je pense que dans cinq cents ans, dans mille ans, on en reparlera encore. C'est notre guerre de Troie, la mère de toutes les épopées modernes, de toutes les tragédies modernes⁷⁷².

⁷⁶⁶ Régine Robin, *La mémoire saturée*, op. cit., pp. 244-245.

⁷⁶⁷ Grégoire Leménager, « Génération Littell », in *Le Nouvel Observateur*, 5 juillet 2010.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

⁷⁶⁹ Richard J. Goslan, « Entretien avec Henry Rousso », in *Mémoires occupées, Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 161.

⁷⁷⁰ Richard J. Goslan, « Entretien avec Pascal Bruckner », in *Mémoires occupées, Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, op. cit. 81.

⁷⁷¹ Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, Paris, Éditions Le Passage, 2009, p. 174.

⁷⁷² Marc Riglet, « Quand fiction et Histoire se mêlent », in *L'Express*, le 07/05/2010.

La Seconde Guerre mondiale occupe ces dernières années, la scène littéraire avec entre autres *Les Bienveillantes*⁷⁷³ (2006) de Jonathan Littell, *L'Origine de la violence*⁷⁷⁴ (2009) de Fabrice Humbert, *Jan Karski*⁷⁷⁵ (2009) de Yannick Haenel, *Démon*⁷⁷⁶ (2009) de Thierry Hesse et *HHhH*⁷⁷⁷ (2010) de Laurent Binet. Comment parler, comment témoigner d'un événement que l'on n'a pas vécu directement ? Jonathan Littell et Thierry Hesse ont inventé une histoire à partir de la grande Histoire, Laurent Binet et Yannick Haenel se sont emparés d'une histoire de l'Histoire, fictionnalisant ainsi une histoire héroïque, quant à Fabrice Humbert, c'est à partir d'une histoire familiale, une petite histoire, qu'il réécrit la grande. La mémoire est reconstituée. Le passé, scruté, est interprété à la lumière du présent. Enquête et quête se superposent et s'exposent, le travail documentaire est intégré à la fiction et montré : « ce sont les traces et les archives, les récits insatisfaisants et tronqués, les zones d'ombres et d'incertitude que traque désormais un roman que l'on dirait plus justement "archéologique" qu'"historique" »⁷⁷⁸ analyse Dominique Viart. Deux catégories de récit seraient à considérer, la première relèverait, précise-t-il, des « textes archéologiques », auxquels appartiendraient les romans de Laurent Binet, Fabrice Humbert et Thierry Hesse ; la seconde appartiendrait aux « fictions de témoignage », *Les Bienveillantes* et *Jan Karski* répondraient à cette dernière taxinomie. « Nous sommes tous redevables [à Jorge Semprun], c'est lui qui nous a autorisés à faire de la fiction sur le sujet⁷⁷⁹ », reconnaît Fabrice Humbert qui se réjouissait, à l'occasion d'une rencontre de « [...] pouvoir [le] lui dire, [de] le remercier en face en lui disant que c'est

⁷⁷³ Jonathan Littell, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006. Prix Goncourt, Grand Prix du Roman de l'Académie Française.

⁷⁷⁴ Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, op. cit. Prix Orange (2009), Prix littéraire des grandes écoles (2010), Prix Renaudot du livre de poche (2010).

⁷⁷⁵ Yannick Haenel, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

⁷⁷⁶ Thierry Hesse, *Démon*, Éditions de l'Oliver, 2009.

⁷⁷⁷ Laurent Binet, *HHhH*, Paris, Grasset, 2010. Prix Goncourt du Premier roman (2010) et Prix Meiri pour la mémoire (2010).

⁷⁷⁸ Dominique Viart, « Le roman français contemporain », *Encyclopædia Universalis* : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/roman-le-roman-francais-contemporain/>.

⁷⁷⁹ Grégoire Leménager, « Génération Littell », in *Le Nouvel Observateur*, op. cit.

notamment grâce à lui qu'[il a] osé écrire [...]»⁷⁸⁰. « Allons, répond Jorge Semprun, le droit, ils l'ont pris tout seuls, et ils ont eu bien raison⁷⁸¹ ». Mais pourquoi cette nouvelle génération, qualifiée de « Génération Littel » par le journaliste Grégoire Leménager, choisit-elle pour son récit une énonciation à la première personne, un « je » qui rapproche leur « roman » d'une « autofiction » ? Fabrice Humbert, dont le roman a été écrit à partir d'une histoire familiale, répond avoir eu recours au genre autofictionnel parce qu'il permet la création d'un lien plus profond avec le lecteur et offre une certaine liberté :

[...] c'est de l'autofiction, c'est quand même la création d'une espèce de personnage où je fais tout pour que les lecteurs croient que c'est moi, et c'est vrai qu'il y a beaucoup de rapports mais je veux dire que les rapports les plus évidents, comme d'être enseignant au lycée franco-allemand, [...] sont destinés justement à faire en sorte que le narrateur soit pris pour l'auteur parce qu'en fait je crois [...] que c'est une force, je crois que le rapport autobiographique au sens large, c'est une espèce de rapport direct entre l'auteur et son lecteur et moi je voulais vraiment avoir un rapport avec mon lecteur donc j'estime que oui l'autofiction ou l'autobiographie sont une force parce qu'ils distillent ce rapport très particulier avec le lecteur qu'on a beaucoup plus difficilement dans le roman⁷⁸².

Laurent Binet refuse, lui, catégoriquement la référence au genre de l'« autofiction, « un terme générique dans lequel on met tout et n'importe quoi⁷⁸³ ». Son « je » n'est que la trace d'une subjectivité : « [...] j'ai dit que je ne voulais pas faire un manuel d'histoire. Cette histoire-là, j'en fais une affaire personnelle. C'est pourquoi mes visions se mélangent quelquefois aux faits avérés. Voilà, c'est comme ça⁷⁸⁴ ». Il conteste également le recours à la fiction, « un

⁷⁸⁰ Aurélie Barjonet, « Parler de soi et de la Seconde Guerre mondiale. Le cas de deux écrivains de la troisième génération (Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, 2009 et Laurent Binet, *HHhH*, 2010). Ces propos ont été confiés à Aurélie Barjonet, la veille de la rencontre prévue le 30 mars 2010, entre Yannick Haenel, Laurent Binet, Fabrice Humbert et Jorge Semprun.

⁷⁸¹ Grégoire Leménager, « Génération Littel », in *Le Nouvel Observateur*, 5 juillet 2010.

⁷⁸² Aurélie Barjonet, « Parler de soi et de la Seconde Guerre mondiale. Le cas de deux écrivains de la troisième génération (Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, 2009 et Laurent Binet, *HHhH*, 2010) ». L'article nous a été envoyé par l'auteur.

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 3.

⁷⁸⁴ Laurent Binet, *HHhH*, *op. cit.*, p. 146.

coup de force sur le réel⁷⁸⁵ », elle ne permettrait pas de mieux appréhender le réel et lui poserait un problème éthique : « Dans le débat entre Histoire et littérature, je me situe du côté de l'Histoire. Pour moi, la littérature n'est pas une fin en soi, mais un outil à mettre au service de son histoire. Et je n'aime pas qu'on instrumentalise l'Histoire⁷⁸⁶ ». Jouant avec les frontières génériques, exhibant son travail d'écriture, « esclave de ses scrupules » il invente le néologisme d' « infra roman⁷⁸⁷ » pour qualifier sa démarche d'écriture. Le moi, la fiction et l'Histoire n'ont pas fini de faire débat.

⁷⁸⁵ *Ibid.*, p. 178.

⁷⁸⁶ Guy Duplat, « La dernière guerre est notre guerre de Troie », Lalibre.be, 9 avril 2010.

⁷⁸⁷ Laurent Binet, *HHhH*, *op. cit* p. 327.

Bibliographie

Dans la présente bibliographie, la première date entre parenthèses est celle de la première parution de l'ouvrage, la deuxième date est celle de l'édition utilisée.

I CORPUS PRIMAIRE

Serge Doubrovsky

La Dispersion, Paris, Mercure de France, 1969.

Fils, Paris, Galilée, [1977], coll. « Folio », 2001.

La Vie l'instant, Paris, Balland, 1985.

Un Amour de soi, Paris, Hachette, [1982], rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2001.

Le Livre brisé, Paris, Grasset, [1989], coll. « Le Livre de poche », 1999.

L'Après-vivre, Paris, Grasset, 1994.

Laissé pour conte, Paris, Grasset, 1999.

Un homme de passage, Paris, Grasset, 2011.

Georges Perec

Les choses. Une histoire des années soixante, Paris, Julliard, [1965], coll. « Pocket », 1990.

Un homme qui dort, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles » [1967], rééd. Gallimard, coll. « Folio », 2004.

La Disparition, Paris, Denoël, coll. « Lettres nouvelles » [1969], rééd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2006.

Les Revenentes, Paris, Julliard, coll. « Idée fixe », 1972.

W ou le souvenir d'enfance, Paris, Denoël, coll. « Les Lettres nouvelles » [1975], rééd. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 2004.

Je me souviens, Paris, Hachette, « P.O.L. », 1978.

La vie mode d'emploi, Paris, Hachette, [1978], « coll. Le Livre de poche ».

« 53 jours », texte établi par Harry Mathews et Jacques Roubaud Paris, P.O.L., [1989], coll. « Livre de poche », 2001.

Le Voyage d'hiver, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1993.

Le Condottière, préface de Claude Burgelin, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2011.

Ouvrages en collaboration

Récit d'Ellis Island : histoires d'errance et d'espoir, avec Robert Bober, Paris, Édition du Sorbier, [1980], P.O.L., 1995.

Jorge Semprun

Le Grand Voyage, Paris, Gallimard, [1963], coll. « Folio », 2004.

L'Évanouissement, Paris, Gallimard, 1967.

La Deuxième mort de Ramon Mercader, Paris, Gallimard, [1969], coll. « Folio », 2002.

Autobiographie de Federico Sanchez, [1977], traduit de *Autobiografia de Federico Sánchez* par Claude et Carmen Durand, Paris, Seuil, 1978.

Quel beau dimanche ! Paris, Grasset, 1980.

L'Algarabie, Paris, Fayard, [1981], coll. « Folio », 1996.

La Montagne blanche, Paris, Gallimard, [1986], coll. « Folio », 2002.

Netchaïev est de retour, Paris, Jean-Claude Lattes, [1987], coll. « Livre de poche ».

Federico Sanchez vous salue bien, Paris, Grasset et Fasquelle, Paris, 1993.

L'Écriture ou la vie, Paris, Gallimard, [1994], coll. « Folio », 2004.

Adieu vive clarté..., Paris, Gallimard, [1998], coll. « Folio », 2000.

Le mort qu'il faut, Paris, Gallimard, [2001], coll. « Folio », 2002.

Veinte años y un día, [2003], *Vingt ans et un jour* Paris, Gallimard pour la traduction française, 2004.

Ouvrages en collaboration

Se taire est impossible, avec Elie Wiesel, Paris, Éditions Mille et une nuits / Arte Éditions, 1995.

II CORPUS SECONDAIRE

ŒUVRES ET ESSAIS DES AUTEURS DU CORPUS

Serge Doubrovsky

Corneille et la dialectique du héros, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1963.

Pourquoi la nouvelle critique, Paris, Mercure de France, coll. « Critique et objectivité », 1966.

La Place de la madeleine, écriture et fantasme chez Proust, Paris, Mercure de France, [1974], Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2000.

Parcours critique, Paris, Galilée, coll. « débats », 1980.

Autobiographique - de Corneille à Sartre - Paris, PUF, coll. « Perspectives Critiques », 1988.

Parcours critique II (1959-1911), Texte établi par Isabelle Grell, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2006.

Georges Perec

Quel petit vélo à guidon chromé au fond de la cour ?, Paris, Denoël, coll. « Les lettres nouvelles », 1966.

La Boutique obscure, 124 rêves, postface de Roger Bastide Paris, Denoël-Gonthier, coll. « Cause commune », 1973.

Espèces d'espaces, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1974.

Alphabets. Cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques, illustré par Dado, Paris, Galilée, coll. « écritures/figures », 1976.

Les mots croisés, Paris, Mazarine, 1979.

Un cabinet d'amateur, Paris, Balland, coll. « L'instant romanesque », 1979, rééd. Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1994.

Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, Paris, Christian Bourgeois, 1975.

Penser/Classer, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 1985.

Les Mots croisés II, Paris, P.O.L./Mazarine, 1986.

L'Infra-ordinaire, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989.

Vœux, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1989.

Je suis né, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1990.

Cantatrix sopranica L. et autres récits scientifiques, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1991.

L.G. Une aventure des années soixante, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1992.

Beaux présents, belles absentes, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XX^e siècle », 1994.

Jorge Semprun

La Guerre est finie, Paris, Gallimard, 1966.

Montand, la vie continue, Paris, Denoël/Joseph Clims, 1983.

Mal et modernité [1990], Paris, Climats pour l'édition française, 1995.

Allemagne, mère blafarde, tendre sœur, Paris, Gallimard, 1997.

Une tombe au creux des nuages. Essai sur l'Europe d'hier et d'aujourd'hui, Paris, Climats, 2010.

Exercices de survie, Introduction de Régis Debray, Paris, Gallimard, 2012.

Si la vie continue..., entretiens avec Jean Lacouture Paris, Grasset – Fasquelle, France Culture, 2012.

Le langage est ma patrie, Entretiens avec Franck Appréderis, Paris, Éditions, Libella, 2013.

Le métier d'homme Husserl, Bloch, Orwell Morales de résistance, Paris, Climats, 2013.

ARTICLES DES AUTEURS DU CORPUS (par date de parution)

Serge Doubrovsky

« Écriture / lecture : face à face », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002.

« Les points sur les "i" », in *Genèse et autofiction*, Jean-Louis Jeannelle et Catherine Viollet (dir.), Belgique, Éditions Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes n°6 », 2007, pp. 53-65.

« Le dernier moi », in *Autofiction(s), colloque de Cerisy 2008*, sous la direction de BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010, pp. 383-393.

« Inventer un langage nouveau », *Le Monde des livres*, Vendredi 26 mars 2010.

Georges Perec

« Écriture et mass-media », *Preuves*, n°202, déc. 1967.

« *Der Mechanismus des Nervensystems im Kopf (Fonctionnement du système nerveux dans la tête)* », traduction de Eugen Helmé. Diffusion par WDR le 15 juin 1972, *Cause commune*, n°3, octobre 1972, pp. 42- 55

« Ellis Island, description d'un projet », in « Catalogue pour les Juifs de maintenant », *Recherches*, n°38, septembre 1979, pp. 51-54.

« J'aime, je n'aime pas pour continuer la série... », in *L'Arc* 76, 1979, pp. 38-39.

« Emprunts à Flaubert », *L'Arc*, n° 79, 1980.

« Projet de long métrage de fiction. Déclaration d'intention », in *Vertige*, n°11/12, 1994.

« Notes sur ce que je cherche », première version citée dans *Portrait(s) de Georges Perec*, sous la dir. de Paulette Perec, Paris, BNF, 2001.

Entretiens et conférences, vol. I : 1965-1978, vol. II : 1979-1981, édition critique établie par Dominique Bertelli et Mireille Ribière, Nantes, Joseph K., 2003.

Jorge Semprun

« L'écriture ravive la mémoire », *Le Monde des débats*, mai 2002.

« Mon dernier voyage à Buchenwald », *Le Monde*, Dimanche 7 – Lundi 8 mars 2010.

III OUVRAGES LITTÉRAIRES

ANTELME Robert, *L'Espèce humaine*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997.

APPELFELD Aharon, *Sippur hayim*, [1999], *Histoire d'une vie*, Éditions de L'Olivier/Seuil pour la traduction française, 2004.

ARAGON Louis, *Le Fou d'Elsa*, Paris, Gallimard, coll. « N.R.F. », 1963.

BAUDELAIRE Charles, *Spleen de Paris*, [Projets d'un épilogue pour l'édition de 1861] *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

----- « Le spectre du Brocken », in *Les Paradis artificiels* [1860], *Œuvres complètes I*, Gallimard, 1975.

BECKETT Samuel, *Compagnie*, Les Éditions de Minuit, 1980.

BINET Laurent, *HHhH*, Paris, Grasset, 2010.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre*, J.-M. Valentin (dir.), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

BUTOR Michel, *La Modification*, Les Éditions de Minuit, 1957.

CAROLL Lewis, *Through the Looking Glass, and What Alice Found There*, [1871], Paris, Gallimard pour la traduction française, 1994, coll. « Folio ».

CALVINO Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* [1979], Paris, Seuil pour la traduction française, 1981.

CAYROL Jean, *Lazare parmi nous*, Paris, Seuil, 1950.

CHALAMOV Varlam, *Kolymskiié rasskazy*, [1969], *Récits de la Kolyma*, Lagrasse, Éditions Verdier pour la préface et la traduction française, 2003.

CHATEAUBRIAND François-René, *Essai sur les révolutions*, [1797], [1814], *Génie du christianisme*, édition établie et commentée par M. Regard, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1978.

----- *Mémoires d'outre-tombe*, [1850], édition établie et commentée par J.C. Berchet, Paris, Bordas puis Classiques Garnier, 1989-1998.

CELAN Paul, *Aschenglorie*, Suhrkamp Verlag, [1967], *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris, Poésie Gallimard pour la traduction française, 2004.

DELBO Charlotte, *Mesure de nos jours. Auschwitz et après III*, Paris, Éditions de Minuit, 1971.

DESANTI Dominique, *Ce que le siècle m'a dit*, Paris, Plon, 1997.

DURAS Marguerite, *Outside*, Paris, Gallimard, 1981.

FRANCK Dan, *Libertad !*, Paris, Grasset, 2004.

GARY Romain, *La Danse de Gengis Cohn*, Paris, Gallimard, 1967.

GIDE André, *Les Faux Monnayeurs*, [1925], Paris Gallimard, coll. « folio ».

----- « De l'influence en littérature », in *Essais Critiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1999.

GREEN Julien, *Journal*, Paris, Gallimard, 1975.

HAENEL Yannick, *Jan Karski*, Paris, Gallimard, 2009.

HESSE Thierry, *Démon*, Éditions de l'Oliver, 2009.

HUMBERT Fabrice, *L'Origine de la violence*, Paris, Éditions Le Passage, 2009.

IONESCO Eugène, *Victime du devoir*, 1^{re} édition en 1952, *Théâtre I*, Paris, Gallimard.

KERTESZ Imre, *Sorstalansag*, [1975], *Être sans destin*, Arles, Actes Sud, coll. 10/18
« Domaine étranger » pour la traduction française, 1998.

LANZMANN Claude, *Shoah*, Paris, Librairie Arthème Fayard, [1985], [2001], coll. « Folio ».

LEIRIS Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, [1939], [1946], coll. « Folio ».

----- *Biffures*, Paris, 1948, Denoël, rééd. coll. « L'imaginaire » Gallimard, 1991.

----- *Journal 1922-1989*, présenté par Jean Jamin, Paris, Gallimard, 1992.

LEVI Primo, *Se questo è un uomo*, [1947], Paris, Julliard pour la traduction française, 1987,
coll. « Pocket ».

----- *I sommersi e i salvati* [1986], *Les naufragés et les rescapés. Quarante ans après
Auschwitz*, Paris, Gallimard pour la traduction française, 1989.

LITTEL Jonathan, *Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006.

MAGNY Claude-Edmonde, *Lettre sur le pouvoir d'écrire*, [1947], Paris, Seghers, réédition
avec une préface de Jorge Semprun, Paris, Climats, 1993.

MALLARMÉ, *Œuvres complètes*, [1945], coll. Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la
Pléiade ».

MALRAUX André, *L'Espoir*, Paris, [1937], coll. « Folio ».

----- *Le miroir des Limbes : Lazare*, Paris, Gallimard, 1974.

----- *La lutte avec l'ange*, Lausanne, Éditions du Haut-Pays, 1943. Ce roman est inachevé. Quelques extraits parurent fin 1944 dans la revue *Combat*. Certaines parties seront ensuite reprises dans *Le Miroir des limbes*. Gallimard publiera « une version définitive » sous le titre *Les Noyers de l'Altenburg* en 1948.

MITTERRAND François, *L'Abeille et l'architecte*, [1978], coll. « Livre de Poche ».

MODIANO Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.

MORIN Edgar, *Autocritique*, Paris, Seuil, 1958.

MUSSET Alfred de, *La Confession d'un enfant du siècle*, [1836], Paris, coll. « Livre de Poche », 2003.

OLLIER Claude, *Le Maintien de l'ordre*, Paris, Flammarion, 1961.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann*, [1913], Paris, Gallimard, coll. « Folio » 1988.

----- *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1954, coll. « Folio essais », 2008.

----- *À la recherche du temps perdu, Le Temps retrouvé*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

----- *À la recherche du temps perdu, Albertine disparue, III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

RACINE, *Phèdre* [1677].

REVERDY Pierre, *Sable Mouvant et autres textes*, [1966], Paris, Éditions Poésie Gallimard, 2003.

RIMBAUD Arthur, *Voyelles*, 1872.

ROBBE-GRILLET Alain, *Un régicide*, [1978], coll. « J'ai lu », 1985.

----- *La Jalousie*, Les Éditions de Minuit, 1957.

----- *Le miroir qui revient*, Les Éditions de Minuit, 1984.

ROUSSET David, *Les Jours de notre mort*, Édition du Pavois, [1947], Hachette Tome I et Tome II, 1993.

----- L'Univers concentrationnaire, Paris, Les Éditions de Minuit, 1965.

----- avec la collaboration d'Émile Copfermann, *Une vie dans le siècle. Fragments d'autobiographie*, Paris, Plon, 1991.

SAND George, *Histoire de ma vie, Œuvres autobiographiques*, G. Lublin (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1970 -1971.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1983.

SARTRE Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Paris, Gallimard, 1964, coll. « Folio ».

SIMON Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

SOLJENITSYNE Alexandre, Один день Ивана Денисовича, [1962], *Une journée d'Ivan Denissovitch*, Paris, Julliard pour la traduction française, 1963.

SPYRI Johanna, *Heidis Lehr und Wanderjahre*, [1880], *Heidi la merveilleuse histoire d'une fille de la montagne*, Paris, Flammarion pour la traduction française, 1933.

STENDHAL, *Œuvres intimes*, Victor Del Litto (éd), Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Périade », 1982.

WILKOMIRSKI Benjamin, *Bruchstücke*, [1995], *Fragments. Une enfance. 1939-1948*, Paris, Calmann-Lévy pour la traduction française, 1997.

ZWEIG Stefan, *Die Welt von Gestern*, [1944], *Le Monde d'hier, Souvenirs d'un européen*, Paris, Belfond pour la traduction française, 1982, coll. « Livre de poche ».

Ouvrage collectif

La Bible de Jérusalem, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.

IV OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

(Ouvrages lus ou consultés)

AUTOBIOGRAPHIE/AUTOFICTION

Essais

BAUDELLE Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in *Vies en récit – Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Canada, Éditions Nota- Bene, 2007.

BURGELIN Claude, GRELL Isabelle, ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s), colloque de Cerisy 2008*, Lyon, P.U.L., 2010.

FOREST Philippe et GAUGAIN Claude (dir.), *Les romans du Je*, Université de Nantes, coll. « Horizons Comparatistes », Éditions Pleins Feux, 2001.

GASPARINI Philippe, *Est-il je ?*, Paris, Seuil, 2004.

----- *Autofiction, Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.

GUSDORF Georges, *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

HORNUNG Alfred/ RUHE Ernstpeter (dir.), *Autobiographie & Avant-garde*, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992.

HUBIER Sébastien, *Littératures intimes, Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

JEANNELLE Jean-Louis et VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Belgique, Éditions Academia-Bruylant, coll. « Au cœur des textes n°6 », 2007.

LECARME Jacques, DOUBROVSKY Serge, LEJEUNE Philippe (dir.), *Autofiction&Cie*, sous la direction de Alfred Hornung/Ernstpeter Ruhe, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1992.

LEJEUNE Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.

----- *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Essais » [1971], nouvelle édition augmentée 1996.

----- *Je est un autre*, Paris, Seuil, 1980.

----- *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1986.

POIRIER Jacques, (textes réunis et présentés par), avec la participation de ERNST Gilles et ERMAN Michel, *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, E.U.D., 2002.

PONTALIS J. B., « Derniers, Premiers mots », in *L'autobiographie*, VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence, coll. « Confluents psychanalytiques », 1987.

ROY Pascal, *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge & Kegan Paul, 1960.

TOONDER Den Jeannette M.L., *"Qui est je" L'écriture autobiographique des nouveaux romanciers*, Peter Lang SA Éditions Scientifiques Européennes, 1999.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

ZANONE Damien, *L'autobiographie*, Paris, Ellipses, 1996.

Articles

BAUDELLE Yves, « Autofiction et roman autobiographique : incidents de frontière », in *Vies en récit – Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Canada, éd. Nota- Bene, 2007.

LEJEUNE Philippe, « Pour l'autobiographie », in *Les écritures du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002.

ÉTUDES OU ESSAIS GÉNÉRAUX

ANGENOT M., « L'intertextualité : enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel », in *Revue des sciences humaines*, n° 189, 1983.

ASHOLT Wolfgang et DAMBRE Marc, *Un retour des normes romanesque dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2010.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

----- *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.

----- « Qu'est-ce que la critique ? » *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

----- *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.

----- « *La Peste* – Annales d'une épidémie ou roman de la solitude ? », *Œuvres complètes*, tome 1, 1942-1965, Paris, Seuil, 1993.

BLANCHOT Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

----- *Après coup*, Paris, Éditions de Minuit, 1983.

BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières*, étude sur le roman français contemporain, Paris, Prétexte éditeur, 2002.

---- MURA-BRUNEL Aline, DAMBRE Marc (dir.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

----- HAVERCROFT Barbara (éds), *Narrations d'un nouveau siècle, Romans et récits (2001-2010)*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012.

BOUJU Emmanuel (dir.), *L'engagement littéraire*, Rennes, P.U.R., 2005.

----- *Réinventer la littérature*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur la politique et la société*, Paris, L'Arche, 1970.

BUTOR Michel, « La critique et l'invention », *Répertoire III*, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

CAMUS Albert, *Essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.

CONTAT Michel, *L'Auteur et le manuscrit*, textes rassemblés et présentés par, Paris, P.U.F., 1991.

DÄLLENBACH Lucien, *Claude Simon, Les contemporains*, Paris, Seuil, 1988.

----- « Intertexte et autotexte », in *Poétique* n°27, Paris, Seuil, 1976.

DE BEAUVOIR Simone, BERGER Yves, FAYE Jean-Pierre, RICARDOU Jean, SARTRE Jean-Paul, SEMPRUN Jorge, *Que peut la littérature ?*, Union Générale d'Éditions, « L'inédit 10/18 », 1965.

DENIS Benoît, *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

ERMAN Michel *Marcel Proust*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1994.

FOREST Philippe, *Histoire de Tel Quel 1960-1982*, Paris, Seuil, coll. « Fiction & Cie », 1995.

FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, rééd. coll. « Tel ».

FOULON Charles-Louis, MOSSUZ-LAVAU Janine, DE SAINT-CHERON Michaël, *Dictionnaire Malraux*, Paris, CNRS Éditions, coll. « CNRS dictionnaires », 2011.

GENETTE Gérard, « Proust palimpseste », *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.

----- *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

----- *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1982.

KRISTEVA Julia, *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, coll. « Tel Quel », Paris, Seuil, 1969.

LECARME Jacques, « Ministres autobiographes », in *Chateaubriand mémorialiste, colloque du centenaire (1848-1998)*, textes réunis par Jean-Claude Berchet et Philippe Berthier, Genève, Droz, 2000.

LIMAT-LETELLIER Nathalie, « Historique de concept d'intertextualité », *L'Intertextualité*, Besançon, Annales littéraires de Franche-Comté, 1998.

MACÉ Marielle, *Le genre littéraire*, Paris, Flammarion, 2004.

MAURON Charles, *L'Inconscient dans le vie et l'œuvre de Racine*, Gap, Annales de la Faculté des lettres d'Aix, 1957.

MORAUD Yves, « La langue pour Serge Doubrovsky : de l'exil à la terre promise », in *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, Études rassemblées et présentées par Sylviane Coyault, Clermont-Ferrand, Presse universitaires Blaise Pascal, 2004.

MORRISSETTE Bruce, *Les Romans d'Alain Robbe-Grillet*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1963.

NADEAU Maurice, *Le roman français depuis la guerre*, [1963] Nantes, Le Passeur Cecofop, 1992.

RABATÉ Dominique et VIART Dominique, *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

RACHWALSKA VON REJCHWALD Jolanta « (In)visibles persévérance de l'absence. Les enjeux de la mise en forme dans *Les Années* d'ERNAUX Annie », in *Écrire l'absence*, (dir) Edyta Kojubinska, Judith Niedokos, *Seria Quêtes littéraires* n°1, Instytut Filologii Romanskiej, Lublin 2011.

RICARDOU Jean (dir.), « Claude Simon textuellement », *Claude Simon. Colloque de Cerisy*, Paris, Union Générale d'Éditions, coll. « 10/18 », 1975.

RICŒUR Paul, *Temps et récit 3, Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985.

----- *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

ROBIN Régine, « Kafka, passeur de Yiddish », in *Le Deuil de l'origine, Une langue en trop, la langue en moins*, Paris, Éditions Kimé, 2003.

ROGER Philippe, *Roland Barthes, roman*, Paris, Grasset, 1986.

SARTRE Jean-Paul, *Réflexions sur la question juive*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1946], 1954.

----- *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1947.

----- *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948.

STAROBINSKI Jean, *La relation critique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

TADIÉ Jean-Yves, *Marcel Proust*, Paris, Gallimard, 1996.

TADIÉ Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1999.

THERON Michel, *Réussir le commentaire stylistique*, Paris, Édition Ellipses, 1992.

TONNET Eliane-Lacroix, *La littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, Paris, L'Harmattan, 2003.

VALENTIN J.-M., « Notes sur l'opéra *Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny* » (1930), in Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

VIART Dominique, VERCIER Bruno, *La littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

VIART Dominique, « Ouverture Blancheurs et minimalismes littéraires », in *Écritures blanches*, dir. RABATE Dominique et VIART Dominique, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2009.

WOLF Nelly *Une littérature sans histoire – Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

Articles

ALPHANT Marianne, « Le requiem acacia de Claude Simon », in *Libération*, 31 août 1989.

BARJONET Aurélie, « Parler de soi et de la Seconde Guerre mondiale. Le cas de deux écrivains de la troisième génération (Fabrice Humbert, *L'Origine de la violence*, 2009 et Laurent Binet, *HHhH*, 2010) ».

BAYLE Thierry, « Michel Butor : ‘‘Mes livres sont des fils d'Ariane pour tenter de clarifier le labyrinthe’’ », in *Magazine littéraire*, n° 306, janv. 1993.

DUVIGNAUD Jean, *Les Lettres nouvelles*, mai 1956.

MONTALBETTI Jean, « Alain Robbe-Grillet autobiographe », in *Le Magazine littéraire*, janvier 1984.

MORIN Edgar, « La fin d'un commencement », in *Arguments*, n°27/28, 3^e et 4^e trimestre 1962.

SARTRE Jean-Paul, « Présentation », in *Les Temps modernes*, octobre 1945.

----- « Le réformateur et ses fétiches », in *Les Temps modernes*, février 1956.

VERCIER Bruno, « Le mythe du premier souvenir : Loti, Leiris », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, 1975.

VERRIER Jean, « Segalen lecteur de Segalen », in *Poétique*, n°26, 1974.

ÉTUDES ET ESSAIS SUR LES AUTEURS DU CORPUS

Sur Serge Doubrovsky

Ouvrages/Essais

SAVEAU Patrick, *Serge Doubrovsky ou l'écriture d'une survie*, Préface de Serge Doubrovsky, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2011.

Revues, dossiers, actes de colloques

BATTISTON Régine, WEIGEL Philippe (dir.), *Autour de Serge Doubrovsky*, Paris, Orizons, diffusé et distribué par L'Harmattan, 2010.

GRELL Isabelle (dir) *Dalhousie French Studies*, Volume Ninety One, Summer 2010.

H. JONES Elisabeth (dir.), *L'Esprit créateur*, Fall 2009, Vol. 49, N° 3.

Articles

AULAGNE Marie-Lucie « Fourre-trou de mémoire ou la représentation des années de guerre dans l'œuvre de Doubrovsky », in *Conflits de mémoire*, Véronique Bonnet (dir.), Paris Éditions Karthala, 2004, pp. 75-86.

BURGELIN Claude, « Serge Doubrovsky : profession professeur Autoportrait de l'artiste dans la salle de cours », in *Les Temps modernes*, n° 611, 2001, pp. 115-126.

DARRIEUSSECQ Marie, « Serge Doubrovsky entre *Fils* et *Livre brisé* : l'écriture de soi du tout au gouffre », in *Dalhousie French Studies*, sous la direction de Isabelle GRELL, Volume Ninety One, Summer 2010.

GENON Arnaud, « Textes génétiques Sujet autofictionnel/Sujet transtextuel Le sujet dans les avant-textes de *Fils* de Serge Doubrovsky », in *Autour de Serge Doubrovsky*, sous la direction de Régine BATTISTON et Philippe WEIGEL, Paris, Orizons, diffusé et distribué par L'Harmattan, 2010, pp. 173-182.

KOTIN MORTIMER Armine, « Mort de l'autobiographie dans *Le Livre brisé* », in *Les Temps modernes*, n° 611, 2001.

MIGUET-OLLAGNIER Marie, « Pratiques intertextuelles dans *Fils* de Serge Doubrovsky » in *L'intertextualité*, édition dirigée par Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguët-Ollagnier, Besançon, Annales littéraires de Franche-Comté, 1998, pp. 441-460.

----- « *Un amour de soi* : Doubrovsky, Proust et le père profané », *Lettres Romanes*, vol. 46, 1992.

----- « La "Saveur Sartre" du *Livre brisé* », *Les Temps modernes*, n° 542, 1991.

----- « Critique/autocritique : autofiction », *La Mythologie de Marcel Proust*, Annales littéraires de l'Université de Besançon, Paris, Les Belles Lettres.

MORAUD Yves « La langue pour DOUBROVSKY Serge : de l'exil à la terre promise », in *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de PROUST Marcel à MILLET Richard*, Études rassemblées et présentées par Sylviane COYAULT, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 395-410.

ROBIN Régine, « L'auto-théorisation d'un romancier : Serge Doubrovsky », in *Études françaises*, 33, 1, 1997, pp. 45-59.

SAVEAU Patrick, « Empreinte de *L'École des femmes* dans *Un amour de soi* », in *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Textes réunis et présentés par Jacques Poirier, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002, pp. 95- 103.

SAVEAU Patrick, « Mémoire, traumatisme, ressassement dans *La Dispersion* », in *L'Esprit créateur*, (dir) Elisabeth H. Jones, « Serge Doubrovsky : Life, Writing, Legacy », Fall 2009, Vol. 49, N° 3, pp. 90-102.

Entretiens

ABDELMOUMEN Mélikah, « Entretien avec Serge DOUBROVSKY autour d'*Un homme de passage* », in *L'École des lectrices, Doubrovsky et la dialectique de l'écrivain*, Lyon, P.U.L., 2011, pp. 207-215.

CONTAT Michel, « Quand je n'écris pas, je ne suis pas écrivain », in *Portraits et rencontres*, Carouge-Genève, Éditions Zoé, 2005.

----- « Un portrait amical de Doubrovsky », in *Portraits et rencontres*, Carouge-Genève, Éditions Zoë, 2005.

GRELL Isabelle, « C'est fini », in *Je&Moi*, Philippe Forest (dir.), *La Nouvelle Revue Française*, Paris, Gallimard, octobre 2011, n° 598.

----- « Entretien avec Serge Doubrovsky par Isabelle Grell (5 août 2005, rue Vital, Paris), in *Parcours critique II* (1959-1991), Grenoble, Ellug, 2006.

HUGUES Alex, « Entretien avec Serge Doubrovsky à l'occasion de la parution de *Laissé pour conte* en janvier 1999 », The University of Birmingham, site internet de la revue *French Studies*.

H. JONES Elisabeth, « Serge Doubrovsky : le paradoxe d'un homme exporté et d'une œuvre inexportable », in *L'Esprit Créateur*, Serge Doubrovsky : Life, Writing, Legacy, Fall 2009, Vol. 49, N° 3, p. 14.

IRELAND JOHN, "The Fact is that Writing is a Profoundly Immoral Act - An Interview with Doubrovsky Serge", *Genre*, n°26, 1993, pp. 49-49.

LOUETTE Jean-François, « Je ne cherche aucune absolution, mais un partage », in *Les Temps modernes*, n° 611, 2001, p. 213.

MOREAU Gilbert, « Entretien », in *Les moments littéraires, Revue de littérature*, n°10 – 2^e semestre 2003, pp. 23-51.

VILAIN Philippe, « L'autofiction selon Doubrovsky », in *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

Émission/Radio

Serge Doubrovsky par Michel Contat, *À voix nue*, Une émission de France Culture, Janvier 2004.

Sur Georges Perec

Ouvrages/Essais

BEAUMATIN Eric et RIBIÈRE, (Mélanges offerts à Bernard Magné recueillis et présentés par), *De Perec etc., derechef*, Nantes, Joseph K, 2005.

BELLOS David, *Georges Perec, une vie dans les mots* [1993], Paris, Seuil pour la version française, 1994.

BERTHARION Jacques-Denis *Poétique de Georges Perec*, Saint-Genouph, Nizet, 1998.

BURGELIN Claude, *Georges Perec*, Paris, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988.

----- *Les parties de dominos de Monsieur Lefèvre. Perec avec Freud – Perec contre Freud*, Strasbourg, Circé, 1996.

CORCOS Maurice, *Penser la mélancolie, Une lecture de Georges Perec*, Paris, Albin Michel, 2005.

DANA Catherine *Fictions pour mémoire, Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, Paris, L'Harmattan, 1998.

DE RIBEAUPIERRE Claire, *Le roman généalogique – Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, Éditions La Part de l'Œil, 2002.

DUVIGNAUD Jean, *Perec ou la cicatrice*, Arles, Actes Sud, 1993.

LEJEUNE Philippe, *La mémoire et l'oblique Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L., 1991.

PEREC Paulette (dir.), *Portrait(s) de Georges Perec*, Paris, BNF, 2001.

RIBIÈRE Mireille (textes réunis par), *Parcours Perec*, Lyon, P.U.L., 1990.

SIRVENT Michel, *Georges Perec ou le dialogue des genres*, Coll. « Monographique Rodopi, Amsterdam – New York, NY 2007.

VAN MONTFRANS Manet, *Georges Perec, La contrainte du réel*, Amsterdam – Atlanta, GA, Rodopi, 1999.

Revues, dossiers, actes de colloques

BERTELLI Dominique, « Du bon usage de l'intertextualité perecquienne (la vie dans les livres) », in *Le cabinet d'amateur, Revue d'études perecquiennes* n°5, 1997, p. 87-132.

CONTAT Michel, « Un biographème », in *Mélanges, Cahier Georges Perec 4*, Limoges, Éditions du Limon, 1990.

HARTJE Hans, « W et l'histoire d'une enfance en France », in *Georges Perec et l'histoire, Actes du colloque international, Université de Copenhague du 30 avril au 1^{er} mai 1998*, Etudes romanes 46.

HUNT Laird, « 4 tentatives de persuasion – à la manière douce », in *Collectif Essai Georges Perec*, Paris, Éditions Inculte, 2005, p. 237.

LEDERER Jacques, « Premières lectures, premiers romans », in *Mélanges, Cahier Georges Perec 4*, Limoges, Éditions du Limon, 1990.

LEJEUNE Philippe « Le bourreau véritas », in *Cahier Georges Perec 2 W ou le souvenir d'enfance : une fiction*, Séminaire 1986-1987, Textes réunis et présentés par Marcel Bénabou et Jean-Yves Pouilloux, Paris, *Textuel* n°21, 1988.

----- « Cahier noir », *Textuel* n°21, 1988.

----- « La Genèse de *W ou le souvenir d'enfance* », *Textuel*, n°21, 1988.

MAGNÉ Bernard, « L'autobiotexte perecquien », in *Le Cabinet d'amateur, Revue d'études perecquiennes* 5, 1997.

MARTEAU Frédéric, « L'obsession grammatographique, - Ponge, Perec, Jabès - », in *Textimage, N°3 A la lettre*, été 2009.

MOTTE Warren, « Embellir les lettres », in *Cahier Georges Perec I, Colloque de Cerisy, (Juillet 1984)*, Paris, P.O.L., 1985.

PIEDEVACHE Philippe, « ‘‘La rue Vilin’’ : télescopage de l’Histoire », *Seconde journée d’études, Perec, 7 mai 2011*, proposée par REGGIANI Christelle, Université Charles de Gaulle, Lille 3.

Georges Perec et l’histoire, Actes du colloque international, Université de Copenhague du 30 avril au 1er mai 1998, *Etudes romanes* 46.

Articles

BURGELIN Claude, « Perec lecteur de Flaubert », in *Revue des Lettres Modernes*, 1984, pp. 135-171.

LANCELOT Bernard-Olivier, « Perec ou les métamorphoses du nom » in *L’Arc*, 76, 1979.

LASCAULT Gilbert, « Les nombres et un mode d’emploi », in *L’Arc* n° 76, 1979.

LECARME Jacques, « La page des sports », in *Magazine Littéraire*, décembre 1993, n° 316.

LIBERMAN Jean, « Perec et le mythe du bonheur immédiat », *Presse nouvelle hebdomadaire. Magazine de la vie juive*, n° 31, 3-9 décembre 1965.

MAGNÉ Bernard, « Eléments pour une pragmatique de l’intertextualité perecquienne », in *Texte(s) et intertexte(s)*, Eric Le Calvez, CANOVA-GREEN Marie-Claude, Collection Monographique Rodopi, Amsterdam – New York, NY 1997.

MIGUET-OLLAGNIER Marie, « Sentiments filiaux d’un prétendu parricide : Perec », in *Poétique* n° 54, avril 1983, pp. 135-147.

Entretiens

Georges Perec - Dialogue avec Bernard Noël, coffret de 4 CD accompagnés de deux livrets, André Dimanche Éditeur, 1997.

BERTELLI Dominique et RIBIÈRE Mireille (édition établie par), *Georges Perec En dialogue avec l'époque et autres entretiens*, Nantes, Joseph K., 2011.

SIDANER Jean-Marie « Entretien avec Jean-Marie Sidaner », in *L'Arc*, n° 76, 1979.

Sur Jorge Semprun

Ouvrages/Essais

DE CORTANZE Gérard, *Jorge Semprun, l'écriture de la vie*, Paris, Gallimard 2004, coll. « Folio ».

NICOLADZÉ Françoise, *La deuxième vie de Jorge Semprun, Une écriture tressée aux spirales de l'Histoire*, Castelnau-le-lez, Éditions Climats, 1997.

----- *La lecture et la vie, Œuvre attendue, œuvre reçue : Jorge Semprun et son lectorat*, Paris, Gallimard, 2002.

SEMILLA DURAN Maria Angelica, *Le Masque et le masqué, Jorge Semprun et les abîmes de la mémoire*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2005.

Revues, dossiers, actes de colloques

NICOLADZÉ Françoise « Quarante ans d'une écriture mémorielle : de la quête à l'affirmation identitaire, du champ littéraire au champ testimonial », in *Travaux et recherches de l'UMLV, Autour de Semprun*, Numéro spécial, Mai 2003, Revue semestrielle.

Articles

BERMOND Daniel, « Entretien avec Jorge Semprun », *Lire*, n° 250, novembre 1996.

BONCENNE Pierre, « Entretien avec Jorge Semprun », *Lire*, n° 126, mars 1986.

CORTANZE Gérard (propos recueillis par), « Le Grand voyage de la mémoire », in *Magazine Littéraire*, n°438, Janvier 2005.

GARSCHA Karsten, « La mémoire littérisée de Jorge Semprun, in *Écrire après Auschwitz*, Presses Universitaires de Lyon, 2006, pp. 109 -110.

MERCADIER Guy, « Federico Sanchez et Jorge Semprun : Une autobiographie en quête de romancier », in *L'autobiographie dans le monde hispanique*, Université de Provence, Études hispaniques 1, 1980, pp. 259-279.

MIGUET-OLLAGNIER Marie, « De Serge Doubrovsky à Jorge Semprun : pas de langue maternelle, deux langues maternelles ? », in *Creliana*, hors série 1, CREL, Université de Haute-Alsace, novembre 2001.

RIOU Daniel, « Jorge Semprun, "Le moi, la fiction et l'Histoire" », in *Histoire et fiction dans les littératures modernes (France, Europe, Monde arabe)*, sous la direction de Richard Jacquemond, Paris, L'Harmattan, 2005.

Entretiens

ALLIES Paul, « Écrire sa vie » : entretien avec Jorge Semprun, *Pôle Sud : Biographie et politique*, n°1, automne 1994.

Émission/Radio

PIVOT Bernard, *Apostrophes*, Émission du 14/02/1986 : <http://www.ina.fr/art-et-culture>.

LACOUTURE Jean, « À Voix nue » : cinq entretiens avec Jorge Semprun, *France Culture*, 20-24mai 1996.

HISTOIRE

ADORNO W. Theodor, *Soziologische Forschung in unser Zeit. Leopold von Wiese zum 75. Geburtstag*, 1951. Texte repris dans *Prismen*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1955.

----- « Éduquer après Auschwitz », in *Modèles critiques*, Éditions Payot, 1984.

ALTHUSSER Louis, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.

AMERY Jean, *Par delà le crime et le châtement. Essai pour surmonter l'insurmontable*, Paris, Actes Sud, 1995.

ANTELME Robert, « Témoignage du camp et poésie », in *Lignes*, n°21, janvier 1994.

ARENDT Hannah, *Auschwitz et Jérusalem*, recueil d'articles de 1941 à 1966, traduit de l'allemand et de l'anglais par Sylvie Couryine-Dennay, Pocket, coll. « Agora », « *L'image de l'enfer* », 1946.

ASSOUN Paul-Laurent, *Marx et la répétition historique*, Paris, PUF, « Quadrige », 1999.

BIRNBAUM S., *Une française juive est revenue : Auschwitz, Belsen, Raguhn*, Maulévrier, Éditions Hérault, 1989, (ré-impression de l'édition de 1946 aux Éditions du livre Français).

BORNAND Marie, *Témoignage et fiction, Les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Librairie Droz S.A., 2004.

CAMPOS Lucie, *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald, Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classique Garnier, 2012.

CAYROL Jean, « Témoignage et littérature », in *Esprit*, avril 1953.

----- *L'Œuvre lazaréenne*, Paris, Seuil, 2007.

CHIANTARETTO Jean-François (dir), *L'écriture de soi peut-elle dire l'histoire ?*, Bpi/Centre Pompidou, 2002.

----- ROBIN Régine, *Témoignage et écriture de l'histoire*, décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, sous la direction de Jean-François Chiantaretto et Régine Robin, Paris, L'Harmattan, 2003.

CLÉMENT Catherine, « Auschwitz, ou la disparition », in *L'Arc, Georges Perec* n°76, 1979.

DAMBRE Marc (éd), *Mémoires occupées Fictions françaises et Seconde Guerre mondiale*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2013.

DE BAECQUE Antoine (dir), *Les écrivains face à l'Histoire*, actes du colloque organisé à la BPI le 22 mars 1997, BPI, Centre G. Pompidou, 1998.

DESANTI Dominique, *Les Staliniens, une expérience politique 1944-1956*, Paris, Fayard, 1975.

DIAMANT David, *Combattants juifs dans l'armée républicaine espagnole*, Paris, Éditions Renouveau, 1979.

DOBBELS Daniel et MONCOND'HUY Dominique (dir.), *Les camps et la littérature*, Une littérature du XX^e siècle, *La Licorne*, deuxième édition, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2006.

DORNIER Carole et DULONG Renaud, *Esthétique du témoignage*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2007.

DRESDEN Sem, *Extermination et littérature*, [1991], Paris, Nathan, coll. « Essais & Recherches » pour la traduction française, 1997.

FELMAN Shoshana, « À l'âge du témoignage : *Shoah* de Claude Lanzmann », in *Au sujet de Shoah*, Paris, Belin, 1990.

FURET François, *Le passé d'une illusion. Essai sur l'idée communiste au XX^e siècle*, Paris, Robert Laffont/ Calmann-Lévy, 1995.

GARSCHA Karsten, GELAS Bruno, Martin Jean-Pierre, (dir.), *Écrire après Auschwitz, Mémoires croisées France – Allemagne*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, collection « Passages », 2006.

GAY-LESCOT Jean-Louis, *Sport et éducation sous Vichy (1940-1944)*, Lyon, P.U.L., 1991.

GUERIN Jeanyves, SCHAFFNER Alain (textes réunis et présentés par), *La portée de l'Histoire Études sur le roman français moderne et contemporain Mélanges offerts à Marc Dambre*, Lille, Centre de Recherches « Roman 20-50 », Collection « Actes », Université Charles de Gaulle-Lille III, 2011.

HAMEL Yan, *La bataille des mémoires. La Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2006.

HEINICH Nathalie, *Sortir des camps Sortir du silence, De l'indicible à l'imprescriptible*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 2011.

HENRY Anne, *Shoah et témoignage : Levi face à Amery et Bettelheim*, Paris, L'Harmattan, 2005.

LANDSBERG Paul-Louis, « Réflexions sur l'engagement personnel », in *Vingtième Siècle, Revue d'histoire*, n° 60, octobre-décembre 1998, pp. 118-123. Le texte a été initialement publié dans *La Revue Esprit* de novembre 1937.

LANZMANN Claude, *Shoah*, [1985], Paris, Librairie Arthème Fayard, coll. « Folio » 2001.

LEVALLOIS Anne, « Témoignage et Histoire. Une approche de la singularité contemporaine », in *Témoignage et écriture de l'histoire*, décade de Cerisy 21-31 juillet 2001, sous la direction de Jean-François Chiantaretto et Régine Robin, L'Harmattan, 2003.

LOYER Emmanuelle, « Engagement / Désengagement dans la France d'après-guerre », in *Les écrivains face à l'Histoire* sous la direction d'Antoine de Baecque, actes du colloque organisé à la BPI le 22 mars 1997, BPI, Centre G. Pompidou, 1998.

LUKACS György, *Histoire et Conscience de classe* [1923], traduit de l'allemand par Kostas Axelos et Jacqueline Bois, Paris, Éditions de Minuit, 1960.

----- *La signification présente du réalisme critique*, [1958], traduction française Maurice de Gandillac, Paris, Gallimard, 1960.

MALGOUZOU Yannick, *Les camps nazis, Réflexions sur la réception littéraire française*, Paris, Classique Garnier, 2012.

PARRAIN Brice, *Recherches sur la nature et la fonction du langage*, Paris, Gallimard in *Poésie* 44, n° 17.

PAXTON Robert, *La France de Vichy 1940-1941*, Nouvelle édition revue et mise à jour, Paris, Seuil pour la traduction française, [1972], 1973, 1997.

POIDEVIN Raymond, SCHIRMANN Sylvain, *Histoire de l'Allemagne*, Paris, Hatier, 1995.

RAGACHE Gilles, *Les enfants de la guerre, Vivre, survivre, lire et jouer en France (1939-1949)*, Paris, Librairie Académique Perrin, coll. « Terre d'histoire », 1997.

RICHARD Lionel, « La culture est-elle morte à Auschwitz ? », in *Magazine Littéraire*, n° 438, janvier 2005.

ROBIN Régine, *Le roman mémoriel : de l'histoire à l'écriture du hors-lieu*, Longueil, Éditions du Préambule, 1989

----- *La mémoire saturée*, Stock, 2003.

ROUSSO Henry, *Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, [1987], 1990, coll. « Points Histoire ».

STERN Anne-Lise, *Le savoir déporté camps, histoire, psychanalyse*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2004.

TERQUEM Sarah, « L'œuvre d'une vie », entretien de Raul Hilberg in *Revue des deux mondes*, décembre 2006.

VILAR Pierre, *Histoire de l'Espagne*, Paris, P.U.F., coll. « Que sais-je ? », 1947.

WAJCMAN Gérard, *L'objet du siècle*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1998, p. 21.

WIEVIORKA Annette, *Déportation et Génocide*, Plon, 1992.

WIEVIORKA Olivier, *La Mémoire désunie, Le souvenir politique des années sombres, de la Libération à nos jours*, Paris, Seuil, 2010.

ZANONE Damien avec la collaboration de MASSOL Chantal, *Le moi et l'Histoire*, ELLUG, Université Stendhal, Grenoble, 2005.

Articles/Revues

ADORNO W. Theodor, « Ist die Kunst heiter ? », *Süddeutsche Zeitung*, 15-16 juillet 1967, cité par Lionel Richard, « La culture est-elle morte à Auschwitz ? », in *Le Magazine littéraire*, n° 438, Janvier 2005.

CAYROL Jean, « Témoignage et littérature » in *Esprit*, avril 1953.

ENZENSBERGER Hans Magnus, « Die Sterne der Freiheit », *Merkur*, n°13 1959.

HILBERG Raul, « L'œuvre d'une vie », entretien par TERQUEM Sarah, in *Revue des deux mondes*, décembre 2006.

LEMÉNAGER Grégoire, « Génération Littel », in *Le Nouvel Observateur*, 5 juillet 2010.

PARENT Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit La dérouté du sens », in *Protée*, vol 34, n°2-3, automne hiver 2006.

RIGLET Marc, « Quand fiction et Histoire se mêlent », in *L'Express*, le 07/05/2010.

ROSEN Miriam, « Gertz, sous les pavés de la mémoire », *Libération*, mardi 17 mars 1992.

PSYCHANALYSE

BARANGER Willy, *Position et objet dans l'œuvre de Mélanie Klein*, Toulouse, Éditions Erès, coll. « La Maison Jaune », 1999.

CHIANTARETTO Jean-François (dir.), *Écriture de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998.

FREUD Sigmund, *Névrose, Psychose et Perversion*, (textes de 1894 à 1924), Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2010.

LACAN Jacques, *Le Séminaire, Livre II, Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1978.

MORGAINE Manuela, « La Mémoire gelée », in « L'épreuve du temps », *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, n° 41, printemps 1990.

PARENT Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit La déroute du sens », in *Protée*, vol. 34, n°2-3, automne hiver 2006.

POIRIER Jacques, *Les écrivains français et la psychanalyse, (1950-2000)*, Paris, L'Harmattan, 2001.

PONTALIS J.-B., *Perdre de vue*, Paris, Gallimard, 1988, « Folio ».

----- « Derniers, Premiers mots », in *L'autobiographie, VI^e Rencontres psychanalytiques d'Aix-en-Provence*, coll. « Confluents psychanalytiques », 1987.

----- *Ce temps qui ne passe pas*, Paris, Gallimard, 1997.

ROSENBLUM Rachel, « Peut-on mourir de dire ? », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, janvier 2000.

SEGAL Hanna, *Introduction à l'œuvre de Mélanie Klein*, Paris, P.U.F., 2003.

ZADJE Nathalie, *Guérir de la Shoah, psychothérapie des survivants et de leurs descendants*, Paris, Odile Jacob, 2005.

PEINTURE

Ouvrages

ARASSE Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Denoël, 2004.

BATICLE Jeannine, *Velasquez Peintre hidalgo*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes Gallimard Arts », 1989.

DUBOIS C.G., *Le baroque, profondeur des apparences*, Paris, Librairie Larousse, 1973.

Tableaux cités

DA MESSINA Antonello, *Portrait d'homme*, dit *Le Condottiere*, huile sur peuplier, (36,4 cm x 30 cm), 1475, Paris, Musée du Louvre.

INGRES Jean-Auguste-Dominique, *Jésus au milieu des docteurs*, huile sur bois, (265cm x 320 cm), 1862, Montauban, Musée Ingres.

MAGRITTE René, *La Reproduction interdite* (Portrait d'Edward James), huile sur toile, (81cm x 65 cm), 1937, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

VELASQUEZ Diego, *Les Ménines*, huile sur toile, (3,2m x 2,76m), 1656, Madrid, Musée du Prado.

Annexes



***La Reproduction Interdite* – 1937 – René Magritte**

Huile sur toile – 81,3 cm x 65 cm – Musée Boijmans Van Beuningen Rotterdam



***Le Condottière* – 1475 - Antonello de Messine**

Peinture à l'huile sur bois – 36 cm x 30 cm – Musée du Louvre Paris



***Les Ménines* – 1656 – Diego Vélasquez**

Huile sur toile – 318 cm x 276 cm – Musée du Prado Madrid



© *Portrait de Serge Doubrovsky* par Pierre Combier

Photo mise sous cadre et brisée accidentellement.



***Jésus au milieu des docteurs* – 1842/1862 – Jean Auguste Dominique Ingres**

Huile sur bois – 265 cm x 320 cm – Musée Ingres Montauban

Table des matières

| | |
|---|--------|
| UNE PETITE HISTOIRE | 2 |
| Sommaire | 4 |
| Abréviations | 5 |
| INTRODUCTION..... | 7 |
| 1° Des <i>Mémoires</i> du Vicomte à l' « Autobiographie de Tartempion » | 8 |
| 2° Le « moi » et l'Histoire | 14 |
| 3° Trois « romans », trois auteurs, trois œuvres et leurs entours..... | 17 |
| 4° « Le moi, la fiction et l'Histoire » | 19 |
| 5° Méthodologie | 21 |
| 6° Structure | 23 |
| Chapitre 1 – LA PETITE ET LA GRANDE HISTOIRE | 28 |
| 1° Trois points de suspension... .. | 29 |
| 1.1° Janvier 1943, Paris. Quartier de Belleville..... | 29 |
| 1.2° Septembre 1943, Épizy, faubourg de Joigny..... | 30 |
| 1.3° Novembre 1943, Paris, le Vésinet. | 31 |
| 2° D'une guerre à l'autre | 32 |
| 2.1° Des républiques aux totalitarismes..... | 32 |
| 2.1.1° Les premiers exils | 32 |
| 2.1.2° La Grande Guerre | 36 |
| 2.1.3° Une vague révolutionnaire, flux et reflux..... | 38 |
| 2.2° Les deux totalitarismes : nazisme et communisme | 42 |
| 3° La Deuxième Guerre mondiale | 53 |
| 3.1° La débâcle..... | 54 |
| 3.2° L'Exode..... | 55 |
| 3.3° La France de Vichy | 57 |
| 3.4° La Résistance..... | 65 |
| 3.5° « L'exil des exils » | 69 |
| 3.6° La Libération | 74 |

| | |
|---|-----|
| Chapitre 2 - « BIOGRAPHÈMES » | 79 |
| 1 ° Engagement..... | 80 |
| 2 ° Contre-engagement | 98 |
| 3° Une « troisième » voie : une nouvelle forme d’engagement littéraire..... | 109 |
| 4° S’écrire après Auschwitz : trouble dans « les genres »..... | 115 |
| 4.1° Écriture de soi..... | 118 |
| 4.2° La littérature concentrationnaire | 128 |
| 4.3° Écriture de soi, écriture de l’Histoire | 134 |
| 4.4° La ligne de démarcation | 141 |
| Chapitre 3 – UNE IMPOSSIBLE HISTOIRE | 146 |
| 1° « Je n’ai pas de souvenirs d’enfance » | 147 |
| 1.1° Version Proust | 149 |
| 1.2° Version Sartre..... | 152 |
| 1.3° Version Freud | 154 |
| 2° Une enfance entre deux eaux | 162 |
| 2.1° Les petits riens..... | 163 |
| 2.2° Échos, remous et ricochets | 166 |
| 3° « W » et les souvenirs d’enfance | 179 |
| 3.1° La règle du je(u) | 180 |
| 3.2° « W » | 182 |
| 3.3° « Je » de piste | 194 |
| 3.4° La typographie de l’enfance | 200 |
| Chapitre 4 - « IL SERAIT UNE FOIS... » | 213 |
| 1° Le « miroir brisé » | 214 |
| 1.1° <i>Portrait d’un homme dit Le Condottière</i> | 218 |
| 1.2° <i>Les Ménines</i> | 222 |
| 1.3° <i>Phèdre</i> | 228 |
| 2° Reflets dans le miroir et « retouches à un autoportrait » | 236 |
| 2.1° Les mots | 238 |

| | |
|--|---------|
| 2.2° Bildungsroman | 247 |
| 2.3° (Re)pères | 258 |
| 3° « De l'autre côté du miroir » | 269 |
| 3.1° Je(u) d'échos : hypertextualité et métatextualité | 272 |
| 3.2° Parcours polyphonique | 283 |
| 3.3° Parcours ludique | 292 |
| 3.4° Parcours transtextuel | 296 |
| 3.5° Le chemin de Mycènes | 298 |
| 3.6° Intratextualité | 302 |
| Chapitre 5 - L'ÉCRITURE ET LA SURVIE | 313 |
| 1° Destruction | 314 |
| 1.1° Chutes | 315 |
| 1.2° Neige et brouillard | 320 |
| 1.3° Démolition | 323 |
| 2° Disparitions | 327 |
| 2.1° Tout doit disparaître | 327 |
| 2.2° « Invasion du blanc » | 331 |
| 2.3° « Belles absentes » | 342 |
| 2.4° « Scriptator » | 346 |
| 3° Apparitions | 359 |
| CONCLUSION | 372 |
| 1° Fin de parcours | 373 |
| 2° Un tribunal textuel | 375 |
| 3° Une éthique de la lecture | 378 |
| 4° Le moi, la fiction et l'histoire | 380 |
| 5° Des hommes de passage | 381 |
| Bibliographie | 386 |
| Annexes | 423 |
| Table des matières | 429 |
| RÉSUMÉ | 432 |

RÉSUMÉ

Cette thèse examine les rapports entre écriture de soi, écriture de l'Histoire et mise en fiction chez trois auteurs contemporains : Serge Doubrovsky, Georges Perec et Jorge Semprun.

Les deux premières parties ont pour objet de poser les repères biographiques, historiques et littéraires indispensables à la compréhension d'un individu, à l'appréhension d'une époque et d'un paysage littéraire.

Sur la base des données ainsi réunies, les troisième et quatrième parties analysent les caractéristiques de cette écriture de soi, aux prises avec l'Histoire, autour de deux axes : celui de l'enfance et celui de la quête identitaire.

L'Histoire de thématique va progressivement devenir motif obsédant. La cinquième partie met en relief les stigmates présents dans le corps des textes.

Nous concluons autour de la notion de « tribunal textuel ».

Mots clés : Autofiction, autobiographie, Histoire, témoignage, Shoah, mémoire, identité, fiction

ABSTRACT

This thesis addresses the relationship between writing about oneself, writing about History and how three contemporary authors – Serge Doubrovsky, Georges Perec and Jorge Semprun – fictionalized themselves.

The first two sections' aim is to establish biographical, historical and literary guidelines, indispensable to the better comprehension of an individual, an era and a literary landscape.

On the basis of information collected like so, the third and fourth sections analyse the characteristics of writing about oneself when dealing with History. This discussion is articulated around two axis: that of childhood and that of quest for identity.

From underlining theme, History progressively becomes an obsessive motif. The fifth section highlights the stigmas in the text elements.

We conclude with a discussion on the notion of “textual tribunal.”

Keywords: autofiction, autobiography, History, testimony, Shoah, memory, identity, fiction.